Министерство просвещения РСФСР
УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ И. Н. УЛЬЯНОВА

Ученые записки

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том XXI Вып. 2.

ЧАСТЬ I

Ульяновск
1968

Министерство просвещения РСФСР
УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. И. Н. УЛЬЯНОВА

Ученые записки

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том XXI Вып. 2

ЧАСТЬ I

Ульяновск
1968

Редакционная коллегия: доцент, кандидат филологических наук Н. В. Алексеева, доцент, кандидат педагогических наук Н. Б. Подвицкий, доцент, кандидат филологических наук В. Г. Пузырев (ответственный редактор).

Р. Я. ДОМБРОВСКИЙ
(Ульяновский пединститут)

СЛОЖНЕЕ, СВОЕОБРАЗНЕЕ, БОГАЧЕ

Поперечных пильщиков —
сильнее,
неба августовского — синее,
моря-океана солонее
взор.
Поглядит и сразу разберется,
что к чему, за что бороться,
отопрет какие-то воротца,
замкнутые до сих пор,
острый, беспощадный, как топор,
взор.

(Борис Слуцкий).

1

Известно, какое значение придавал Ленин диалектическому подходу к действительности и воспитанию революционных деятелей, строителей коммунизма.

В «Письмах о тактике» В. И. Ленин указывал, что часто жизнь складывается оригинальнее, своеобразнее, пестрее, чем можно было предположить ее развитие в теории. Это одно из важнейших положений ленинского диалектического понимания окружающего нас мира. Не потому ли Владимир Ильич любил в своих статьях приводить замечательный афоризм Гете: «Теория, друг мой, сера, но зелено вечное дерево жизни».

Но при этом, подчеркивая значение диалектического подхода к действительности, В. И. Ленин говорит о необходимости овладеть, если можно так сказать, особой диалектикой, которую Владимир Ильич сравнивает с алгеброй и высшей математикой. Осуждая реформистов, которые не заметили качественно новых сдвигов в революции, Ленин говорит, что они продолжали твердить с виду как будто ясную истину, что три больше двух не заметив, что перед тремя стоит знак минус.

Надо отдавать отчет, почему такое представление о высшей диалектике у Ленина возникает. Не связано ли оно с осуждением схемы? Однако, чем больше теория соприкасается с практикой, тем она становится моложе, зеленее, богаче. И часто такое «омолаживание» теории, опровержение схемы оказывается настолько решительным, что возникает то новое качество понимания действительности, та формула «три меньше двух», о которой писал Ленин. Недаром Владимир Ильич говорит, что «правильная революционная теория не является догмой, а окончательно складывается лишь в тесной связи с практикой действительно массового и действительно революционного движения». [1]

Большую остроту приобретают эти ленинские положения в наше время поразительных, революционных и общественных преобразований, развития науки, когда с такой силой прозвучали слова талантливого физика Нильса Бора: «Эта идея безумна, но надо еще посмотреть, насколько она безумна, чтобы стать наукой».

Мы знаем, что самые большие достижения в науке падают на долю того, кто решительно ломает привычные представления о действительности, прокладывает новые, невиданные пути познания, кто, опять-таки, говоря словами Ленина, заметил, что перед тремя стоит знак минус и потому понял, что три оказалось меньше двух.

Принципиальный смысл имеет овладение этой философией педагогом, потому что школа, учитель закрепляют достижения революции, успехи в строительстве нового общества, готовят новый тип современного деятеля. Нельзя забывать, что ту широту и гибкость, о которой писал Ленин в «Детской болезни «левизны» в коммунизме», человек приобретает в процессе длительного обучения, воспитания, просвещения, политического и жизненного опыта. И если вспомнить, как настойчиво советовал Владимир Ильич использовать в школьной и внешкольной педагогике опыт партии по воспитанию масс, то станет ясным, какой вес приобретает указанная линия в нашей работе, в деле формирования будущих учителей.

Выше мы приводили слова Ленина о том, что «политика больше походит на алгебру, чем на арифметику и еще боль-

[1] Ленин В. И. Собр. соч., изд. 5, том 41, стр. 7.

ше на высшую математику, чем на низшую».[1] А разве нельзя сказать, что и литература в какой-то мере больше похожа на высшую математику, чем на низшую, разве явления литературы часто не оказываются настолько сложными, противоречивыми, не таят в себе такие тенденции, что при глубоком изучении поворачиваются к читателю совершенно непредвиденными обстоятельствами. Но именно подобные повороты и помогут нам воспитать человека, который не испугается в жизни трудных, запутанных положений.

Не случайно, Ленин в Льве Толстом, художнике, который не понял революции, отстранился от нее, увидел зеркало революции. Сам Владимир Ильич в начале работы говорит о парадоксальности подобного заключения. Неожиданность указанных выводов Ленина о творчестве Толстого происходит оттого, что Владимир Ильич показывает, что скрывается за видимостью явлений: за писателем, отвергшим революцию, оказался художник, отобразивший основные тенденции развития этой революции. А разве в этом плане менее интересна оценка Лениным творчества Тургенева. В авторе лучших рассказов из «Записок охотника», в авторе «Бурмистра» Владимир Ильич видит художника, который при всех своих противоречиях мог с такой силой обличать крепостничество, что становился близким Салтыкову-Щедрину и Некрасову.

А суждение Ленина о писателе-народнике Скалдине разве не подтверждает ту же ленинскую линию — понимание им, что нередко истинный смысл творчества художника надо искать совсем на противоположном полюсе, чем тот, какой представляется с первого взгляда. В очерках «Из деревни» Энгельгардта Ленин увидел такие начала, которые решительно противоречили народническим идеалам этого писателя. Владимир Ильич отмечает, что Энгельгардту присущи противоречия; в ряде мест его работы отчетливо выступают ультранароднические черты, черты узкого национализма, граничащие с шовинизмом. Но правда, высказанная им о деревне, сельской общине, так важна; в его взглядах так много того, что отброшено или изменено народниками, что Ленин затрудняется, куда отнести этого деятеля: к представителям ли «наследства» вообще без народнической окраски или народникам.

---

[1] Ленин В. И. Собр. соч., т. 41, стр. 88.

Не следует ли из этого, что если мы хотим с помощью литературы воспитать учителя, глубоко разбирающегося в высшей ленинской диалектике, умеющего по-ленински видеть скрытое от поверхностного взгляда, мы обязаны так построить изучение художественного слова, чтобы студенты всегда стояли перед необходимостью отвергать одноплоскостные характеристики образа, картины и искать более сложного и своеобразного, качественно нового решения проблемы, опять-таки находить перед тремя знак минус, имея в виду приведенную выше формулу Ленина.

«Очень интересно в этом плане присмотреться к опыту самих художников, — говорил я студентам на лекции. — Не связан ли этот опыт с решительным преодолением схематического отношения к действительности, способностью поворачивать образ к читателю ,к зрителю какой-то еще невидимой, неизвестной стороной, постоянно вносить поправки, изменения, в, казалось бы, ясное, определенное положение, ситуацию. И надо сказать, что чем крупнее, оригинальнее художник, чем прогрессивнее его взгляды на жизнь, тем он решительнее выступает против однобокого освещения окружающего мира».

Мне было дорого, когда студенты, развивая отмеченное положение, подкрепляли его конкретными примерами. Так, одна из моих учениц указала, что Тургеневу, например, легче всего было наклеить на Базарова ярлык нигилиста, свести весь его характер к нигилистическому знаменателю, подчеркнуть полное отрицание им любви, чувства прекрасного. Нет, автор «Отцов и детей» старается представить как можно более сложную, богатую натуру демократического героя, то и дело разрушая схематическое представление о нем.

Таким путем идет Тургенев, идут и другие большие художники. Но важно понять, что и тот, кому адресует писатель свое произведение — критик, литературовед, педагог, читатель не должен упускать из вида все богатство дарования мастера, всю оригинальность созданных им картин и образов. Не следует ли нам поучиться у классической критики умению пересматривать готовые, сложившиеся суждения о мастере Поучительным может оказаться отзыв Герцена о Базарове. Он не раз возвращался к роману Тургенева, не боясь признаться, что многое в образе демократического героя ему открылось заново, особенно под влиянием статей Писарева об «Отцах и детях». И новые его оценки тургенев-

ского произведения оказывались более богатыми, жизненными, творческими.

И вот, когда студенты, обратившись к самым различным литературным примерам, учатся спрашивать себя: «А верно ли мое представление о действительности, о литературе? Не упускаю ли я какой-то существенной стороны того явления, образа, которое я изучаю? Не стал ли я пленником собственной схемы?».

Например, присматриваясь к характеристике Наташи Ростовой, которую дают авторы учебника по русской литературе для IX класса, студент видит в этой оценке следы того же схематизма, о котором шла речь выше.

«Все ее интересы, — читает он, — сосредоточены на своем доме, муже, детях. Вне этого круга для нее нет жизни. Таков идеал женщины, по мнению Л. Толстого». (Имеется в виду заключительная часть «Войны и мира»).

Наш слушатель отдает себе отчет, что подобная оценка односторонняя, а поэтому и неверна. Великий художник противоречил себе, ломал установленную им схему: рисовал Наташу не только как жену и мать, но и подругу Пьера, по-своему глубоко понимающую его духовные интересы, смысл борьбы, который он ведет в тайном декабристском обществе. Недаром Пьер поверяет Наташе сокровенные свои мысли о силе добрых людей, которую надо противопоставить силе злых. Недаром Наташа спрашивает у мужа, одобрил бы его деятельность Каратаев — вопрос, который говорил об умном сердце героини Толстого. Как бы обеднел образ Наташи, если бы мы бездумно согласились с суждением об этом характере, подобным тому, какой приводился выше.

Думается, что преодоление схематического подхода к литературе потребуется не только в раздумье о таких положительных героях, как Наташа Ростова, но и типах, критически освещенных писателями.

Так, одна из студенток, обратившись к образу Раневской из «Вишневого сада» Чехова, представила себе урок в школе, посвященный указанному характеру в присутствии Антона Павловича Чехова, каким-то образом очутившегося на занятии. Учитель на этом уроке дает широко распространенную в практике словесников характеристику Раневской, прежде всего как женщины безвольной, не приспособленной к жизни, эгоистичной.

«Позвольте, — мог бы сказать Чехов, —живая фигура Раневской заменена вами каким-то манекеном без крови и пло-

ти. У меня дан образ значительно более сложный. Разве еще до приезда Раневской в имение я не заставил Лопахина с симпатией нарисовать ее портрет: «Хороший она человек, мягкий, простой». Затем, когда Любовь Андреевна появляется на сцене, разве она не чувствует восторг перед вишневым садом, вновь помолодевшим, усыпанным белыми, прекрасными цветами, а при воспоминании о гибели маленького сына — глубокое страдание матери?» «Тем самым разве я не показал, — продолжает Чехов,— тонко чувствующую, изящную натуру, способную любить, страдать, ощущать красоту окружающего мира. И сделал я это, чтобы откликнуться на призыв Раневской, обращенной к Пете, понять ее душу, ее переживания, чувства, а вместе с тем раскрыть истинный характер человека, может быть, не лишенного живых, хороших черт, но неглубокого, в котором лиризм, задушевность легко уживаются с равнодушием к людям, к тому же вишневому саду, в конечном итоге к родине».

Студент все больше осознает, что неповторимое явление литературы, необычный образ нельзя вложить в заранее приготовленную раму без того, чтобы не проделать с этим образом ту операцию, о которой говорил Белинский, — отрубить ему руки, ноги и даже голову. В этом случае наш слушатель понимает, как трудно разобраться в сложности литературы, не овладев ленинской гибкой тактикой во взглядах на окружающий мир, искусство.

Не потому ли мои студенты оказались способными не раз и не два возвращаться к уже как будто решенному вопросу: вновь и вновь переоценивая известное, указанное, находить все новые грани ранее рассмотренного образа, картины, понимая, что «истина лежит не в начале, а в конце, вернее в продолжении, что истина не есть начальное впечатление».[1]

Скажем, на третьем курсе они подходили к оценке чеховского «Ионыча» по одному, а позже, на государственном экзамене, пройдя большую школу изучения литературы, оценивали это же произведение во многом по-другому. Например, при втором заходе к чеховской новелле мои слушатели увидели поразительную, на первый взгляд, в прозаическом Ионыче романтическую струю— сцена на кладбище. (Чехову нужна эта линия, чтобы показать, какие яркие порывы гибнут в Ионыче, попавшем в обывательское болото. Кроме

[1] Ленин В. И. Философские тетради.—В кн.: «Хрестоматия по марксистско-ленинской философии», т.2. М., 1961, стр. 221.

того, ему важно было заставить читателя задуматься над сложностью жизни).

Подобное направление в изучении литературы приучит студента и позже, после окончания института, не раз возвращаться к прочитанному произведению большого художника.

Надо сказать, что и сам я не стесняюсь говорить студентам, что вношу в понимание художественного творчества все новые и новые коррективы. Например, прочел лекцию об Онегине и Ленском, а еще и еще раз присмотревшись к тому, какое богатство психологических оттенков в характере пушкинских героев нашел Чайковский в своей опере, признаюсь студентам, что всего этого богатства я им не передал —продолжаю отыскивать более тонкие, своеобразные оценки.

Или вот еще пример. Долгое время в лекциях о Толстом сцена с Андреем Болконским, лежащим в полузабытьи на Аустерлицком поле, объясняется мной так: ранение, душевная катастрофа Болконского, высокое небо, которое он увидел перед собой, заставили его отказаться от ложного идеала, веры в силу одной избранной личности (не случайно, что как раз в указанное время Андрей видит Наполеона совсем не таким, каким он рисовал его в своем воображении прежде: не великим, могучим, а эгоистическим, самовлюбленным, жестоким). Конечно, вся эта сцена свидетельствует, что Андрей сделал шаг вперед в своем развитии. Однако, впоследствии, читая курс, я поставил перед моими слушателями вопрос: «В целом, конечно, отмеченный тезис правилен. Но в то же время нельзя ли сказать, что в Аустерлице толстовский герой утерял нечто положительное, нечто такое, что было присуще прежнему Андрею — огромную веру в человека, в его возможность изменить действительность. Ведь Андрей на каксе-то время вообще отказывается от деятельности, и лишь позже мы видим Болконского на верной дороге: он понимает значение народа, понимает, что только связав свою судьбу с народом, можно помочь Родине».

В данном случае опять-таки нравственный момент в подобном освещении литературы представляется очень существенным — студенты осознают, как важно все время искать новые решения уже знакомых вопросов, не прекращать раздумья ни на одну минуту.

«Ужасно, если под образованием разуметь то, что человек в 22 года отливался раз навсегда в какую-то окончательную

форму, — пишет А. В. Луначарский, — нет, он должен постоянно приспособляться к новому, должен откликаться на каждый новый звук, чутко уметь поймать всякую новую окраску, всякое новое открытие».[1]

Вот когда ленинский лозунг «сложнее, богаче, своеобразнее» становится близким, родным студентам, становится сильным побудительным мотивом для их поисков, раздумий.

«Я — Чайка. Нет не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа. Это не то ..». Приведенные слова чеховской «чайки» Нины Заречной студенты нередко ставят в качестве эпиграфа к своим выступлениям, рефератам — в них они ощущают дорогую им чеховскую мысль «не то, не так». Мысль, которая не может примириться с чем-то раз навсегда найденным, утвержденным — художник, приплыв к одному берегу, и, найдя как будто интересное решение, уже смотрит на другой берег, ищет еще более верного понимания, а причалив к новой земле, и теперь продолжает сомневаться, еще боится поставить точки над «и»..

2

Овладение ленинской школой диалектического познания действительности и литературы можно сравнить с восхождением на трудную неприступную гору, где участники похода поднимаются со ступеньки на ступеньку, занимая все новые и новые позиции, наконец, овладевая той высшей диалектикой, о которой говорил Ленин в «Детской болезни «левизны» в коммунизме». И, думается, что чем труднее мы поставим перед студентами задачу, тем интереснее и плодотворнее будут результаты воспитания творческого учителя литературы.

Борясь со схемой, с односторонним подходом к литературе, надо дать нашему слушателю понять, что, попадая в мир большой литературы, он на каждом шагу встретится с совершенно неожиданными поворотами в судьбе героев, в судьбе художника. Нередко видимость не будет соответствовать сущности — не овладев ленинским диалектическим принципом, студенты, конечно, не поймут главного в литературе.

---

[1] Луначарский А. В. О народном образовании. М., 1958, стр. 66.

В «Мыслях о критике» А. В. Луначарский говорит о дилемме, которая не раз становилась перед большими писателями: «Либо отказаться от многих сложных, но важных сторон жизни, потому что художественная трактовка их сложна и не сразу понятна, либо заняться ими, несмотря на то, что тем самым художник как бы уходит в некоторую даль от своего среднего читателя».[1]

Ясно, что гениальные писатели не могли и не хотели отказаться от сложных вопросов жизни — они адресовали свои произведения не только народу, их родившему, но и многим последующим поколениям читателей, — именно эти читатели должны были все более глубоко понимать замысел мастера. Гениальность большого художника как раз и заключается в том, что он сознательно или стихийно стоит на почве диалектического освоения действительности, идет от незнания к знанию, от кажимости к сущности. Как толстовский художник Михаилов, он снимает пласт за пластом и достигает таких глубин в этой действительности, что решительно опровергает привычные представления об окружающем мире. Важно учесть и то обстоятельство, что писатель, работая над своим произведением, зреет идейно и художественно и часто оказывается вынужденным осудить собственные заблуждения —школа жизни становится для него самым высшим судьей, с которым он считается в первую очередь Недаром Тургенев говорил о величайшем счастье писателя сказать правду, даже если эта правда не соответствует его взглядам. И это обстоятельство нередко заставляет писателя в процессе работы над произведением менять свое представление о жизни и часто настолько решительно, что конечный итог, к которому он приходит в результате всей работы, во многом противоположен отправной позиции, с которой он начинал свое повествование. И чем прогрессивнее писатель, чем более передовыми оказываются его взгляды на мир, чем меньше он находится в плену дворянской и буржуазной идеологии, тем решительнее он опровергает и самого себя, и известные, сложившиеся понятия о действитльности. Часто эта новизна, неожиданность выводов художника связаны с тем, что мастер верит в неисчерпаемое богатство человека, в возможность этого человека изменяться, восставать против себя, оказываться совсем не тем, чем он представлялся с первого

[1] Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., ГИХЛ, 1957, стр. 121.

взгляда. Этим объясняется то обстоятельство, что простота большого искусства — кажущаяся, — за ней — огромное богатство. Больше того — эта простота обманчива: нередко видимость произведения резко противостоит внутреннему его содержанию, настолько далеко уходит писатель не только от среднего читателя, о котором говорил Луначарский, но и от большого, талантливого читателя, так велик гений художника, так опережает он свое время, такой несходной оказывается внешняя и внутренняя сторона его творчества. Очень часто книга большого художника построена так, что не сразу становится ясным, что отрицается, а что утверждается, когда художник смеется, а когда плачет, где говорит о белом, а где о черном Нередко требуются усилия целых поколений критиков, литературоведов, писателей, читателей, чтобы добраться до истинного смысла, сделанного мастером. Не случайно, даже крупные умы нередко ошибались в своих оценках художников. А. Н. Толстому чеховское творчество представилось лишенным грандиозности, романтического пафоса, хотя трудно найти более крылатого искусства, чем искусство автора «Чайки» и «Вишневого сада». А. В. Луначарский считал Чехова выразителем пессимистических настроений интеллигенции конца девятнадцатого и начала двадцатого веков, не замечая оптимистического пафоса его творчества. Художественный театр поставил «Вишневый сад» как драму, вопреки мнению самого Чехова, считавшего эту пьесу лирической комедией.

Интересно отметить, что нередко и сами писатели не всегда могли осознать все значение пройденного ими пути, все значение созданных ими образов, картин. Так, например, И. С. Тургенев в статье «По поводу «Отцов и детей» говорил, что он не понимал до конца свое отношение к Базарову, не понимал, любит ли он или нет этот характер.

Говоря словами Чехова, литература должна укладываться в секунду. И в то же время, надо сказать, она не укладывается и в столетие. Но это обстоятельство открывает перед изучающими художественное слово огромные возможности творческих поисков, раздумий, находок, философского осмысления курса Вот где требуется то умение владеть высшей диалектикой, видеть нечто обратное тому, что представляется с первого взгляда, о котором говорил Ленин в «Детской болезни «левизны» в коммунизме».

Не поняв глубины поризведения, его двойного аспекта, читатель рискует потерять очень много из того, что накоп-

лено художником, рискует, образно говоря, увидеть не всего Онегина, Ленского, Печорина, Грушницкого, а только какие-то стороны их характеров, рискует не понять то, что говорил один из героев пушкинского «Бориса Годунова», что не всякое слово в строку пишется, что нередко истинный смысл прочитанного нужно искать в скрытом подтексте.

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов говорит о новом орудии, которое изобрели современные писатели — иронии. Смысл иронии поймет только тонкий читатель. В примере, приведенном Лермонтовым, речь идет о непонимании человеком скрытой насмешки. Но разве в таком положении не оказывается преподаватель литературы в институте и школе, который не замечает в произведении художника глубокого иносказания, принимает видимость за чистую монету.

Хочу оговорить такое обстоятельство. Вопрос о глубоком философском изучении литературы, диалектическом подходе к ней очень сложен, многогранен. Я останавливаюсь только на одной стороне этой проблемы — на познании подтекста, причем такого, когда внешняя сторона, «кажимость» явления не соответствует ее сущности. На эту сторону диалектического познания мира обращал внимание Ленин. Отнюдь не собираюсь сводить изучение литературы только к этой проблеме, тем не менее нельзя не видеть, что, осуществляя ее в какой-то части курса, мы тем самым добьемся нужных нам результатов. Подобная школа научит будущего учителя глубоко разбираться в окружающем мире, литературе, воспитает в нем бесстрашие, умение доводить до логического завершения каждую свою мысль. А кроме того можно ли упустить и такое обстоятельство, что, решив трудную задачу, наш слушатель окажется способным понимать и менее сложные проблемы.

Нельзя сбросить со счета и, так сказать, педагогический актив, который мы получим в результате осуществления указанной программы. Отсутствие интереса к литературе в вузе и школе нередко объясняется тем, что студент и школьник слышит общеизвестные положения о творчестве писателя. А вот когда он подойдет к искусству с ленинским ключом, зайдет к нему с неожиданной стороны, у него возникает ощущение удивления, необычайности увиденного.

«Как? Неужели? Он разводит руками, широко открывает глаза — известные образы превращаются у него в знакомых незнакомцев, он не узнает их, поражается неожиданным по-

воротом в их судьбе. На его глазах холодный, разочарованный, скептически настроенный Онегин оказывается способным на страстное большое чувство, романтический порыв. Он по-своему близок к Татьяне — его письма, его признание Татьяне перекликается с письмом, которое в свое время посылала ему юная Татьяна— недаром в опере Чайковского «Евгений Онегин» эти два письма получают одинаковую музыкальную характеристику. Зато восторженный романтик Ленский может превратиться в увальня, лежебоку, помещика, который ел, скучал, хирел и, наконец, скончался среди плаксивых баб и лекарей. Показательно, что Белинский высоко ценил именно этот вариант возможного конца жизни Ленского.

Так же неожиданно раскрываются характеры «Героя нашего времени»: трезвый реалист Печорин может быть романтиком — вспомним, как он сравнивает себя с матросом, рожденным на палубе разбойничьего брига (именно это место кажется Белинскому ключевым для понимания Печорина). Зато «идеалист» Грушницкий представлен самым прозаическим лицом повести, способным на мелкую клевету и подлость Ведь Лермонтову в своем романе, как и Пушкину в «Евгении Онегине», важно было показать, что духовные силы передовой дворянской интеллигенции после декабризма не иссякли. Поэтому он наделил Печорина страстным романтическим хакратером.

Робкий, забитый, испуганный Акакий Акакиевич Башмачкин (имя у него не случайно такое убогое, некрасивое) в конце повести превращается в грозного мстителя. Трусливый Карандышев хватает револьвер и бежит мстить своим обидчикам. Тихон, который унижен, согнут в три погибели Кабанихой, над трупом Катерины кричит матери слова, полные угрозы: «Это вы ее погубили!»

Возьмем другую серию образов. Присмотримся, например, к лишним людям Тургенева. Каким образом Рудин — титан слова и пигмей дела, Рудин, который не был способен на решительную схватку с противником, обычно бросал дело, как только подходил к моменту трудному, острому, Рудин, жалующийся Наталье на усталость,— этот Рудин вдруг оказывается героем революционных французских баррикад и падает замертво, сраженный вражеской пулей. Мягкий, незлобивый Лаврецкий может страстно, горячо ненавидеть тех, кто оскорбил его, унизил — гневно звучат его слова в ответ на предложение помириться с Варварой Павловной.

А герои «Отцов и детей», и в первую очередь Базаров. Не поражает ли он неожиданными поворотами. Мы знаем, как резко отрицал Базаров всякое романтическое чувство любви. И вдруг что такое? Одинцова произносит «Жизнь за жизнь» —так она понимает большое чувство; и Базаров отвечает: «Согласен». Как же это понять? Ведь такое суждение совершенно не соответствует тому Базарову, какого мы знаем. Базаров мог бы ответить именно теми словами, какие он нашел для любви в разговоре с Аркадием, что мол романтическая любовь — это гниль, художество. Уместны были бы в устах Базарова и иронические характеристики любви в стиле Петра Ивановича Адуева из «Обыкновенной истории» Гончарова, вроде следующей: «Любовь — сила земная. Влюбленные — все равно что две лейденские банки: оба сильно заряжены; поцелуями электричество разрешается, и когда разрешится совсем — прости любовь, следует охлаждение»...[1] В лучшем случае Базаров мог бы по-рахметовски сказать, что не может любить, так как это чувство связало бы его, но никак не те слова, которые мы от него слышим в разговоре с Одинцовой.

Выбрав указанное направление, нам важно было не только познакомить студентов с какими-то скрытыми сторонами характеров классической литературы, но и показать им, какие богатые возможности для глубокой разведки в суть литературы откроются перед нами, если они подойдут к искусству с позиции высшей диалектики, если они будут действовать по русской пословице: умный глазам не верит.

И надо сказать, что студенты живо откликнулись на наш призыв глубоко изучать литературу. Они во многом не только самостоятельно разобрались в сложных характерах Онегина и Ленского, Печорина и Грушницкого, но в своих размышления, на семинарах, зачетах, экзаменах показали, что в самых удивительных превращениях эти образы верны своей природе, но только природе завуалированной.

«Разве по душевному волнению, которое вызвало в душе Онегина письмо Татьяны, по горячей симпатии к Ленскому нельзя было понять, что его сердце не черство, не холодно, говоря словами Белинского о Печорине, не каменистая, а засохшая от зноя почва—большой огонь может запылать и в нем,— говорила одна из моих студенток. — В свое время при первой встрече с Татьяной Онегин не дал хода этому

[1] Гончаров И. А. Собр. соч. в 3 т., т. 1, М., ГИХЛ, 1952, стр. 70.

чувству, потушил его, но оно жило в нем, не угасало — новая встреча с Ларина вызвала к жизни его любовь. В том-то и дело, что, быть может, романтизм для Онегина более характерен, чем холодный скептизм. С другой стороны, для беспочвенного неглубокого романтизма Ленского существеннее то, что он оказался более обломовцем, чем идеалистом. Недаром и Лермонтов предсказал, что романтики типа Грушницкого под старость делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами, а Герцен с горькой иронией рисует превращение тонкой, изящной, восторженной мечтательницы Глафиры в тучную раздобревшую помещицу — баобаб среди баб.

Правда, был у Пушкина и другой вариант будущего Ленского, кажется, не менее поразительный, чем первый, — этот герой пушкинского романа мог погибнуть на эшафоте, как Рылеев. Но и такой вариант имел свою логику — ведь Ленский, как впоследствии Рудин, способен был на мгновенный подвиг».

«А бунтарство Башмачкина, гневная вспышка Карандышева, негодование Тихона — разве были случайны, — отмечала другая студентка, — самые жестокие, мрачные обстоятельства не могли убить в них живое чувство протеста против насилия, надругательства. Недаром Гоголь заставляет своего героя в бреду выражать негодование и протест.

И появление Рудина на баррикадах может показаться странным только на первый взгляд — ведь этот характер действительно способный на смелый шаг, подвиг, творческий взлет, но только такой, который совершается мгновенно, в секунду — длительной борьбы за осуществление своих идеалов не ждите от тургеневского героя.

Или вот Базаров, его большое чувство к Одинцовой, может вызвать удивление у того, кто не знает демократического героя, не знает, какой широтой и независимостью отличается его характер».

Таким образом, студенты убедились, что поведение всех этих персонажей очень даже оправдано, вытекает из логики, особой, своеобразной логики, которую Гегель назвал высшим разумным движением.

Интересно отметить ,что наиболее проницательные студенты, изучая литературу, отдают себе отчет в том, что и сами писатели поражались неожиданным обстоятельствам, в которых оказались их герои. Пушкин удивлялся тому, какую штуку сыграла с ним Татьяна, а Толстой в свою очередь был

изумлен тем, что его Анна погибла под колесами товарного вагона. И однако, поражаясь этим поворотам, и Пушкин, и Толстой, как и другие писатели, все-таки остались верными жизненной правде, потому что они почувствовали, что именно в этих ситуациях раскрылась истинная сущность их героинь. Быть может, в данном случае речь идет не об удивлении писателей, а их восторге перед жизнью, которая прочерчивает человеку какие-то особые, неповторимые дороги.

3

Выше мы говорили о том, как важно на разных этапах обучения ставить перед студентами все более трудные задачи диалектического освоения литературы. В этом плане особенно интересным может оказаться такое задание, когда слушатель под нашим руководством станет открывать дверь во внутренний мир творчества писателя, когда эта дверь наглухо заперта, когда кажется невозможным найти другое решение проблемы, чем то, которое отчетливо бросается в глаза с первого взгляда.

«Однако, — говорили мы студентам, — если вспомнить, что нередко самые интересные находки оказывались в руках того, кто не соглашался с общепринятым, если вспомнить геологов Сибири, которые нашли влагу для засушливых районов своей земли там, где опять-таки с первого взгляда этой влаги не могло быть под землей, в подводных реках, то станет ясным, что и в литературе подобный путь может оказаться плодотворным».

В этом аспекте большой интерес представляет для студентов тема «Сатира Гончарова» (Обломов), потому что эта сатира скрыта в общем реалистическом повествовании, спрятана за лирической, драматической линией, слита с юмором, нередко выступает в форме юмора. Больше того, сам Гончаров неоднократно подчеркивал, что он является противником сатирической литературы и сторонником широкого, объемного повествования, которое дает возможность взвесить все «за» и «против» в изображении характеров, действительности. Не случайно Гончаров, высоко ценя талант Салтыкова-Щедрина в то же время осуждал, как ему казалось, крайности его сатирического метода. К тому же следует подчеркнуть, что и Добролюбов отмечает спокойствие и полноту поэтического миросозерцания Гончарова.

Конечно, сатира Гончарова имеет другой характер, чем сатира Гоголя и Салтыкова-Щедрина. В ней мы не найдем той гиперболичности, гротескности, фантастики, которые так характерны для авторов «Мертвых душ» и «Истории одного города». Она включается в широкий реалистический поток, составляет органическую часть правдивой жизненной картины Однако, то обстоятельство, что мы не можем подвести гончаровскую сатиру под какой-то знакомый нам разряд теории комического, не должно позволить нам утерять эту важную линию в творчестве писателя. Мы знаем, что чем крупнее мастер, тем сложнее его творчество, тем труднее разобраться в его даровании. Поэтому необходимо, как это делал Белинский, снять не один пласт в творчестве художника, чтобы добраться до главного, до сути. Прав Я. Эльсберг, когда утверждает, что «элементы сатиры могут играть важную роль в творчестве писателей, основное направление которых не является сатирическим».[1]

Нельзя забывать, что в Гончарове ярко сказалась широта и богатство русского таланта, способного развиться без «шпалер и рогаток» (слова Герцена), способного объединить самые разные потоки и направления. Вот почему автор «Обломова» говорил, что ему близок не только Пушкин, но и Гоголь, творческий дух которого целиком перешел в отрицание.

Не случайно, приступая к «Обломову», писатель выбрал очень широкий, многогранный жанр романа. В этом жанре могла найти себе место и сатира.

Под нашим руководством студенты, присмотревшись к «Обломову», убедились, что Гончаров как-то незаметно, от сцены, исполненной лиризма, проникновенной поэзии, переходил к сатирической картине, а от нее опять возвращался к лирическому мотиву, глубоко психологической зарисовке. Например, в главе «Сон Обломова» острокомедийные сцены вплетены в широкую панораму жизни бар и крестьян, картин природы. Вот только что писатель говорил о неповторимой красоте мирного уголка русской земли, где небо ближе жмется к земле, чтобы обнять ее покрепче, где солнце ярко светит около полугода, где река бежит, весело шаля и играя, а вот он уже с иронией рисует дикие нравы мужиков, которые, увидев прохожего в овраге, боятся к нему подойти.

---

[1] См.: Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. М., 1957.

«Один решился было тронуть его вилой.

— Не замай! Не замай! — закричали многие. — Почем знать, какой он: ишь, не бает ничего; может быть, какой-нибудь такой.. Не замайте его, ребята!»[1]

Вот Гончаров знакомит нас с поэтическим миром Илюши и тут же показывает картины обломовского застоя, которые мальчик наблюдает вокруг себя :беседу старика Обломова с дворовыми, сонную ,храпящую обломовку, долгий зимний вечер, когда «на креслах в гостиной, в разных положениях, сидят и сопят обитатели или обычные посетители дома». Тишину прерывает кто-нибудь, зевнув вслух, «за ним зевнет сосед, потом следующий, медленно, как будто по команде, отворяет рот, и так далее, заразительная игра воздуха в легких обойдет всех, причем иного прошибет слеза».[2]

Первая глава начинается с глубоко · психологического описания портрета Обломова, а кончается остро сатирическим диалогом Ильи Ильича и Захара о клопах, блохах, грязи, лени, где даются яркие характеристики двух Обломовых.

В самых драматических местах в размышления Обломова о потерянных, бесплодно прожитых годах писатель вклинивает комедийные сцены, детали, вроде такой: «Он вздыхал, проклинал себя, ворочался с боку на бок, искал виноватого и не находил. Охи и вздохи его достигли даже до ушей Захара.

—Эк его там с квасу-то раздувает! — с сердцем ворчал Захар».[3] А за этой сценой писатель вновь обращается к горестным переживаниям своего героя.

«Отчего же это я такой? — почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло, — право?»

Этот сатирический элемент пронизывает весь роман, составляет его существенную часть.

4

Особо следует остановиться на изучении студентами лучших образцов классической и современной критики в интересующем нас аспекте глубинного диалектического, ленин-

[1] Гончаров И. А. Собр. соч., в 8 т. Т. 4, стр. 109.
[2] Там же. стр. 132.
[3] Там же, стр. 101.

ского подхода к литературе. Мы не должны забывать, что критические умы как раз умели с большим мастерством обнаруживать глубинные течения литературы, диалектически подходить к искусству, что поэтому Владимиру Ильичу Ленину в свое время эта критика оказала огромную услугу, помогла ему вырасти идейно и духовно, открыла перед ним заново стороны жизни и литературы.

И сейчас овладение нашей молодежью ленинскими принципами изучения литературы немыслимо без широкого использования всего богатства классической критики. Нельзя не учесть при этом, что мы еще нередко встречаемся с таким положением, когда, казалось, уже открытое Белинским и Добролюбовым нами мало используется, а порой излагается так, что лишается своей глубины и оригинальности.

Во-вторых, следует указать еще на одну причину, почему так важно использовать классическую критику для утверждения творческой линии, о которой мы говорим,— произведения критического ума нередко построены по тому же принципу, что и произведения литературы — и критик нередко идет тем же путем, что и писатель — и он владеет искусством неожиданного поворота. Поэтому эта критика окажется хорошей школой для развития в студенте диалектической способности мыслить.

В первую очередь, конечно, важно присмотреться к критике революционно-демократической школы — вот когда студенты с новой силой убедились, что борьба со схемой и диалектический метод связаны с смелым революционным подходом к действительности и литературе. Та способность подходить к диалектическому материализму и остановиться перед историческим материализмом, которые отмечал Ленин в революционных демократах, их замечательные догадки в области исторического материализма, помогали этим деятелям смело ломать привычные, укоренившиеся представления о жизни и литературе и создать критические работы, необычайно интересные в плане рассматриваемой проблемы. В том-то и сила Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, что они решительно осуждали какое-бы то ни было догматическое представление о литературе. Вспомним полемику Добролюбова с современной ему критикой по поводу творчества А. Н. Островского, его «Грозы». В чем обвинял своих оппонентов критик? Не в том ли прежде всего, что они судили о «Грозе», исходя из заранее готовых установок, схематических положений, тогда как Добролюбов ру-

ководствовался в своих оценках прежде всего одним критерием — критерием самой действительности.

Аналогичные высказывания мы находим и у других революционно-демократических деятелей.

Обратимся к некоторым примерам, показывающим, как глубокое знание жизни, мастерство диалектического анализа позволило революционным демократам совершать интересные открытия в творчестве больших писателей. Разве, например, в «Грозе» Добролюбов не увидел в сильных Диких и Кабановых их слабость, а в слабой, зависимой от темного царства Катерине — огромную силу.

Кто является полновластным хозяином темного царства? Не Дикой и Кабанова? При одном появлении Дикого все жители Калинова разбегаются кто куда, потому что Дикому ничего не стоит обозвать одного дураком, другого мошенником, дармоедом.

«Говорю, что ты разбойник,— обращается Дикой к Кулигину, — и конец! Что ж ты судиться что ли со мной будешь! Так ты знай, что червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю».[1] Даже городничий оказывается у Дикого в полном подчинении.

Еще более властной, деспотичной представлена в пьесе Кабанова: ведь Кабанова способна в бараний рог согнуть не только Тихона и Варвару, но и Дикого.

И, однако, Добролюбов увидел бессилие хозяев темного царства — люди не хотят жить так, как им велят Дикой и Кабаниха, — Катерина ведет себя независимо, не воет, когда уезжает Тихон, не подчиняется домостроевским порядкам, Кулигин строит громоотвод, изучает электричество. Кудряш независим, Борис и тот живет так, что вызывает гнев и осуждение Дикого. В то же время Добролюбов тонко понял, что одинокая, никем не защищенная Катерина проявляет большую силу, мужество, наносит самодурам тяжелый удар. Показательно, что в том случае, когда мы упускаем из вида эти глубокие мысли Добролюбова о «Грозе», мы неизбежно обедняем пьесу Островского, лишаем ее сложности, своеобразия.

Присмотритесь к характеристике темного царства, того же Дикого, которая дается в учебнике по литературе для средней школы. В нем говорится, что «пасует Дикой лишь перед теми, кто способен дать ему отпор. Раз на перевозе, на

[1] Островский А. Н. Избр. соч. М., ГИХЛ, 1947, стр. 153.

Волге, он не посмел связаться с проезжим гусаром, а после опять-таки выместил свою обиду дома, разогнав всех по чердакам да чуланам. Сдерживает он свой нрав перед Кабанихой, видя в ней ровню себе».[1]

Между тем Добролюбов высказывает мысль неизмеримо более глубокую: он показывает, как уже говорилось, слабость сильного самодура, показывает, что не только гусар на переправе, но и многие другие люди в темном царстве живут, мыслят по-своему, не так, как того хочет Дикой, — оттого купец так неистовствует, что чувствует: ему не остановить движение жизни. А это положение критика имело большое значение для понимания неизбежности гибели темного царства Так и в художественном отношении положение Добролюбова позволяло дать более сложную, своеобразную характеристику самодуру, чем ту, какую мы имеем в учебнике.

Такова школа глубокого чтения Добролюбова, школа, которая покажет нашему читателю, к какому интересному выводу можно нередко прийти, если открыть в художнике совершенно противоположное тому, что бросается в глаза при первом знакомстве с его творчеством.

Пройдя эту школу познания литературы, наш студент стал внимательней присматриваться к тем работам исследователей литературы прошлого и настоящего, которые открывали ему в произведениях мастера что-то оригинальное, позволяли заново прочитать, казалось, такие знакомые страницы. Он стал тщательно собирать этот материал, искать новых ответов, приглашать в советчики деятелей, поразивших его остроумием, смелой мыслью.

Так ли часто в настоящее время слушатели, не приобщенные к этой традиции, изучая литературу, читают, скажем, работы Луначарского, посвященные Грибоедову, Пушкину, Гоголю, Горькому, Маяковскому и другим писателям? Мало. А вот когда мы вызвали у студентов интерес к подобным трудам, а затем провели анкету «Ваши любимые учителя, критики, ученые, исследователи литературы», то среди этих учителей оказались наиболее глубокие умы ,в том числе А. В Луначарский.

Нам Луначарский особенно нужен, потому что это критик ленинского типа, критик, который, базируясь уже на принципиально новой философской основе марксизма-ленинизма,

---

[1] Зерчанинов А. А., Райхин Д. Я., Стражев В. И. Русская литература. М., Учпедгиз, 1955, стр. 80.

дал чрезвычайно оригинальные образцы диалектического подхода к литературе.

Без преувеличения можно сказать, что после чтения книг Луначарского студент сумел составить совершенно иное представление о многих писателях, явлениях литературы. Но важно отметить, что и теперь наш слушатель нуждается в особом шифре, коде, чтобы понять всю глубину высказываемых критиком положений.

Вот пример из литературного наследства А. В. Луначарского: его раздумье о поэтическом новаторстве Некрасова. Казалось, что может быть противозаконнее для поэзии, чем неуклюжесть, прозаичность: ведь главное достоинство стихов в их певучести, крылатости, напевности. Но А. В. Луначарский в этой неуклюжести видит главное достоинство Некрасова.

«Стихи Некрасова недостаточно гладки? А кто сказал, что гладкость стиха есть непременно достоинство? Кто это доказал, что об ужасах жизни народа надо непременно писать гладкими стихами? Разве от прозы художника требуется не то, чтобы весь ритм ее соответствовал содержанию? Разве не велик художник, проза которого задыхается, прыгает, падает вместе с содержанием, о котором он повествует, и разве стихи не должны быть именно такими?.. То, что сам Некрасов принимал за неуклюжесть своего стиха, было поистине только его суровостью. Неуклюж он потому, что тема его неуклюжа, потому, что он искренен, неуклюж потому, что мощен».[1]

И таких примеров в статьях критика очень много. Ничего не поймет в них читатель поверхностный, неглубокий особенно в тех его работах, где речь идет о сложных вопросах художественного метода, направления писателя. Мы знаем Стендаля — реалиста и Гюго — романтика, а Луначарский в Стендале находит оригинальный сплав реализма с романтизмом, а в Гюго — романтика с реалистом.

В статье «Ибсен и мещанство» А. В. Луначарский указывает: «Итак, мы имеем здесь образчик довольно обычного у Г. В. Плеханова приема контраста. Читатель, хорошо знакомый с книгой Бельтова (то есть Плеханова), помнит важность которую товарищ Плеханов придает этому закону».[2]

[1] Луначарский А. В., Собр. соч., в 8 т., т. 1. М., Академия наук СССР, ГИХЛ, 1963, стр. 217—218.

[2] Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 т., т. 5, стр. 225.

Эти слова можно отнести и к самому Луначарскому. Читая его работы, мы встречаемся с упомянутым им законом контраста — умением, как говорилось, увидеть в жизни, в литературе контрастные, противоположные начала. Именно этим обстоятельством мы во многом обязаны замечательным открытиям критика. Конечно, такие оригинальные работы Луначарского вызывают горячее сочувствие студенческой молодежи.

От ищущей, пытливой мысли наших слушателей не ускользает все живое, яркое в указанном плане из того, что выходит теперь в литературоведении, критике.

В итоге всей той работы студенты убедились, в каком большом полифоническом разговоре о писателях с участием талантливых деятелей самых различных эпох и времен нуждается преподаватель литературы. Совершенно недопустимым представляется положение, с которым мы еще нередко встречаемся в институте и школе, когда самые замечательные сокровища мысли, дающие возможность раскрыть неизвестные стороны литературы, остаются вне нашего поля зрения.

А по-настоящему современным занятием по литературе, ярким, запоминающимся событием в жизни студентов и школьников окажется такое занятие, где широко открыты просторы для ленинских мыслей, для самых ярких раздумий о литературе Добролюбова и Чернышевского, Луначарского и Воровского, где ищутся пути какого-то нового осмысления творчества великих художников, где студенты и школьники под руководством своих наставников выступают не только как ученики, но и первооткрыватели, исследователи, творцы нового мира и нового искусства.

5

Становится совершенно очевидным, что та цель, которую мы выдвигаем перед собой — научить студентов работать и мыслить по-ленински, сделать их мысль более гибкой, творческой, способной охватить самые разные явления жизни, невозможно осуществить, не попробовав отыскать новые формы обучения и воспитания. Такие формы нам нужны и потому, что без них нам не удастся показать студентам многогранность литературы, и потому, что не научивши педагогическую молодежь владеть разными формами преподава-

ния, дополнять одну форму другой, мы не вырастим нужного нам творческого учителя.

Трудно в одной статье широко ответить на вопрос, какие методические пути позволяют нам изменить стиль преподавания. Подобные дороги прокладываются многими педагогическими коллективами. В данном случае существенно сделать упор на самостоятельную работу студентов, потому что, как говорил Ленин, без самостоятельного познания революционной мысли молодежь не сможет выработать из себя хороших специалистов, подготовиться к тому, чтобы вести дело строительства нового общества вперед. Поэтому мы, например, в нашем институте стремимся строить занятия по литературе так, чтобы студенты получили от нас не только готовые ответы на многие проблемы, но и вопросы к новым проблемам, вопросы, которые бы их учили по-ленински раздумывать над сложностью действительности — вот одна из форм, воспитывающая у наших учеников способность по-своему воспринимать искусство.

Известно, как важно в науке правильно поставить вопрос —нередко он является ключом к пониманию темы со всей ее сложностью и противоречивостью. С подобным же положением мы встречаемся и в преподавании литературы. Вопрос (часто заданный самими студентами!) помогает им и нам находить новые пути для решения трудных задач развития художественного слова, творчества писателя. Важно только не бояться остроты в постановке задачи, обращаться к таким проблемам, ответы на которые еще не найдены наукой, ибо теория, как указывал В. И. Ленин, рождается из запросов практики, движет ее вперед.

«Обратимся, скажем, к творчеству Тургенева на этапе создания им «Отцов и детей», — говорил я своим ученикам, — не возникает ли перед вами узел, который очень нелегко развязать.

С одной стороны, мы знаем, что в этот период Тургенев предстал перед демократической общественностью в образе седовласой Магдалины мужского пола ,писавшей государю, что она не знает сна, мучаясь, что государь не осведомлен о постигнувшем ее раскаянии. Тургеневу претил мужицкий демократизм Добролюбова и Чернышевского, претили их революционные методы, а между тем, если принять во внимание мысль Герцена, что в сатире есть что-то революционное, то следует сказать, что именно в эту полосу, после «Записок охотника», обличительный пафос Тургенева, сатири-

ческие тенденции в его творчестве приобретают зрелый характер. Да и в целом реализм писателя поднимается на новую ступень. Он создает лучшее свое произведение «Отцы и дети». Вот какой вопрос возникает при изучении творчества Тургенева. Немало сделали для его решения современные исследования творчества писателя. Однако многие проблемы наследства писателя, в том числе и та, о которой мы говорим, еще ждет своего рассмотрения. Студентам есть о чем подумать».

6

Творческое направление курса позволило студентам сделать еще один шаг в диалектическом освоении литературы с ленинских позиций — связать эту литературу с самой жизнью. Выше мы говорили о центральной фигуре современной науки и искусства — деятеле, умеющем решительно ломать привычные, укоренившиеся представления о действительности, сумевшем по-ленински заметить изменение в самой жизни и руководствоваться этим обстоятельством в своей деятельности. Теперь нужно зайти к отмеченному вопросу еще с одной стороны.

Трудно, мне кажется, отдавать себе отчет, в каком направлении должна идти подготовка словесника, отделяя посев от жатвы, не заглядывая в завтрашний день, не видя, кому мы адресует через наших слушателей свои знания. Таких адресатов много, потому что через школу проходят люди самых разных психологий, интересов, будущих профессий. Но, пожалуй, одним из очень интересных направлений является подготовка творческой интеллигенции. От учителя во многом зависит загорится или нет в душе будущего врача, геолога, следователя живой огонек, желание идти своим неповторимым путем, быть мастером, а не подмастерьем. Речь идет о таланте в широком значении этого слова как проявлении инициативы, выдумки, творческого отношения к своей деятельности.

Больше того, усилия преподавателей литературы в школе должны быть направлены к воспитанию учащихся на высоких художественных образцах. Нельзя упустить из виду, что гений Пушкина и Горького помогает формированию талантливых художников, писателей, ученых. Решающим условием расцвета нашего человека, конечно, является социалистич-

ская система, открывшая безграничные просторы для созидания, но в формировании советского характера, каким он представлен сейчас, принимали участие и многие выдающиеся деятели предшествующих поколений. Невозможно подсчитать, сколько сделали для нашего сегодняшнего развития Пушкин и Гоголь, Чернышевский и Некрасов, Чехов и Горький; их доля в духовном росте народа огромна.

Таким образом, в руках преподавателя литературы оказывается рычаг, с помощью которого он имеет возможность серьезно влиять на укрепление таланта. Учитель может быть менее даровитым, чем его ученик, но он дает толчок для развития способностей этого ученика.

Школа самобытного постижения художественной литературы может сыграть в широком развитии творческой инициативы масс важное значение, потому что большое искусство всегда открывает перед нами нечто новое, неизвестное, неожиданное, учит понимать, как настойчиво надо проникать в глубь действительности, чтобы понять ее истинный смысл. Можно сказать, что от качества чтения, которое Горький назвал лучшим учением, во многом зависит характер нашего творческого деятеля. Недаром народный артист СССР Михоэльс прямо связывал свое мастерство режиссера с глубоким вычитыванием основного, центрального в произведении писателя. В данном случае мы говорим не только о литературе, а и о чем-то более существенном — художественном слове, которое в делах наших современников обогащается новым подходом в труде, подвигом в науке, искусстве.

Тот, кто привык внимательно вглядываться в диссонансы окружающей действительности, глубже разберется и в противоречиях созданных художником образов и картин. Но, с другой стороны, научившись проникать в тайны книги большого мастера, человек легче узнает и книгу жизни с ее поразительными контрастами. Он поймет, что нам нужен проникновенный зоркий глаз, чтобы не ошибиться в понимании окружающего, понимании того, что действительность нередко оказывается хитрее наших суждений.

И. З. ДЕРКАЧЕВ
(Ульяновский пединститут)

К СПОРАМ О «ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОМ РЕАЛИЗМЕ»
(Проблема человека и среды)

О просветительном реализме русской литературы 18 века написано в последние годы уже немало интересных работ.[1] Надлежащего решения вопроса тем не менее мы до сих пор не имеем. Дело ограничивается пока всего лишь постановкой вопроса. Не больше того. При этом обнаруживаются точки зрения, в некоторых случаях вовсе необоснованные.

Первая точка зрения была высказана еще в 50 г.г. в работах Д. Д. Благого по преимуществу. Д. Д. Благой утверждал, что развитие реализма в литературе 18 века, предвосхищавшего творчество Пушкина и Гоголя, происходило медленно и трудно. Развитие реализма сдерживалось классицизмом, традиции которого довлели над писателями еще в 80 г.г., в результате чего мы имели лишь элементы реализма, осложнявшие, но не устранявшие господствующий художественный метод.

Впервые элементы реализма проявились в сатире Новикова. Хотя последняя находилась еще под властью классицизма, в ней временами замечались «первые побеги последующего критического реализма». Впоследствии они давали о себе знать в «Недоросле» Фонвизина, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

---

[1] Макагоненко Г. Русское просвещение и литературные направления 18 века («Русская литература», 1959, № 4; Штамбок А. Куда ведет схоластика («Вопросы литературы», 1961, № 3). Гуляев Н. О своеобразии просветительского реализма («Филологические науки», 1966, № 2); Тураев С. В. Исторический урок просветителей («Филологические науки», 1967, № 3); Верцман И. Е. К вопросу о просветительском реализме («Филологические науки, 1967, № 3); материалы конференции ИМЛИ, состоявшейся в мае 1967 г. по вопросу типологии русского реализма.

Точка зрения Д. Д. Благого казалась убедительной вплоть до появления в печати статьи Г. Макагоненко «Русское просвещение и литературные направления 18 века», в которой доказывалось, что в литературе 18 века» мы имели вполне законченный художественный метод просветительского реализма, возникший на почве просветительского отношения к действительности, живой жизни ,исполненной противоречий и страстей жизни людей всех сословий».[1]

Просветительский реализм сосуществовал с классицизмом и сентиментализмом, но превосходил и постепенно вытеснял их как нечто устаревшее и несоответствовавшее духу времени. Лучшими представителями этого реализма были Новиков, Фонвизин, Державин, Крылов и Радищев.

А. Штамбок идет еще дальше в своих выводах. Считая, что просветительская мысль оказывала влияние на русскую литературу всех направлений, в результате чего мы имели просветительский классицизм, просветительский сентиментализм и т. д., он думает, что доверие к действительности было характерно не только для просветительского реализма, но и для классицизма и для сентиментализма, что основные черты просветительского реализма, установленные Макагоненко, «совпадают с просветительской эстетикой классицизма и отчасти сентиментализма».[2] Эстетическая база реализма таким образом оказывается более широкой, нежели у Макагоненко.

Соглашаясь с тем, что просвещение «послужило идейной основой целого ряда литературных направлений 18 века», что мы вправе поэтому говорить о просветительском классицизме, просветительском сентиментализме, Н. Гуляев считает, что просветители придерживались все-таки различных эстетических убеждений: «Просвещение исторически сочеталось с различными художественными методами»[3] или даже противоположными по своей эстетической сущности. Возможность возникновения и развития реализма поэтому были значительно уже, нежели это представляется Макагоненко и Штамбок. Н. Гуляев при этом ссылается главным образом на опыт литературы европейских стран, не думая о

[1] «Русская литература», 1959, № 4, стр. 34.
[2] «Вопросы литературы», 1961, № 3, стр. 11.
[3] «Филологические науки», 1966, № 2, стр. 171.

том, что литература 18 века — явление далеко не однотипное.

Лучшее решение вопроса — конкретное решение. В настоящей статье мы поэтому попытаемся показать, каким образом решались не все вообще вопросы художественного метода — в статье этого сделать нельзя при всем желании, а один единственный, зато важный вопрос внешней среды и человека. Ограничивая себя во времени и материале, мы будем пользоваться материалами первого в России философского журнала «Утренний свет», издававшегося Н. И. Новиковым в 1770 г.

1.

Важнейшим принципом просветительского реализма, по общему признанию, является принцип зависимости человека от внешней среды. Усваивая эту истину, литература 18 века постепенно становилась на путь изображения характера, обусловленного внешней средой. Так зачиналась новая литература на Западе, где она была представлена Руссо, Вольтером, Филдингом, Гете и др.

В России это просветительское учение было усовершенствовано и соответствующим образом обосновано. Так как внимание русских писателей было привлечено главным образом социальными условиями существования людей, менее благополучными, чем на Западе, то ими разрабатывалось учение «о зависимости убеждений человека от условий его социального и общественного бытия. Естественным следствием освоения просветительского учения о связи человека и среды явилось широкое изображение в литературе помещичьего и крестьянского быта, картин, нравов русской жизни».[1]

Учение о зависимости понятий, нравов и поступков человека от среды действительно разрабатывалось в 18 веке. Но разрабатывалось исключительно медленно, с оглядкой на традиции метафизики 17 века, рассматривавшей явления природы, как неподвижные феномены, не связанные одно с другим; ставившей в зависимость понятия человека не от среды, а от собственной его природы, являвшейся как бы резервуаром разнообразных свойств, качеств, страстей, идей.

Убежденнейшим пропагандистом учения о зависимости человека от внешней среды был Дидро. В предисловии к «От-

[1] «Русская литература», 1959, № 4, стр. 45.

цу семейства» тем не менее он писал: «В природе человека сочетаются два противоположных начала: самолюбие, приковывающее нас к самим себе; и доброжелательство, связывающее нас с людьми. Если одна из этих пружин ломается, человек становится либо злым, либо великодушным до безумия». Задача заключается в том, чтобы «устанавливать правильное взаимоотношение между этими двумя двигателями нашей жизни».

Эти два начала природы человека ощущаются везде и во всем. Первое проявляется в виде порока, второе — в виде добродетели. «Порок и добродетель всегда ведут в нас свою глухую работу. Ни одной минуты они не остаются в бездействии. Они постоянно подкапываются под нас».[1]

В известной работе «О драматической литературе», опубликованной в том же 1757 году, что и «Отец семейства», к этому добавляется, что изучая природу человека, писатель не должен забывать и о внешней среде, воздействующей на последнего.« Пусть писатель будет «философом», пусть заглянет в самого себя, пусть увидит там человеческую природу, пусть глубоко изучит общественные сословия, пусть узнает как следует их назначение и вес, их невыгоды и преимущества».[2]

Уточняя свои мысли о влиянии внешней среды в переписке 1767 года, Дидро продолжает утверждать, что среда не только совершенствует, но и искажает то, «что природа создала совершенным», что, испытывая на себе влияние среды, все живые существа «все более и более удаляются от истины, от первоначального образца». Дидро, одним словом, совершенно был убежден в том, что «наипрекрасным, наисовершенным образцом мужчины или женщины, были бы те мужчины или женщины, которым в высшей степени свойственны все жизненные функции и которые достигли возраста самого полного своего развития, не выполняя ни одной из этих функций.»[3]

Точно такая же непоследовательность в отношении к внешней среде имела место и у русских просветителей. Мы не вправе во всяком случае говорить об их превосходстве над просветителями Запада, о более глубоком пониманин

---

[1] Дени Дидро. Избр. произвед. М., изд. АН СССР, 1951, стр. 146, 147.
[2] Там же, стр. 188.
[3] Дени Дидро. Собр. соч., т. 6. М., изд. АН СССР, стр. 271—279.

ими значения социальной среды для образования характера литературного персонажа.

Пожалуй, самые интересные соображения о влиянии внешней среды принадлежат дворянским просветителям, в частности, А. А. Петрову, этому спутнику Карамзина.

Ссылаясь на естественные науки, что само по себе примечательно, Петров утверждает, что природа человека врождена. Так, тело «происходит из семячка, в котором оно уже во всех частях в малом виде изображено». Душа — нечто извечное, обладающее способностью реакции на раздражение извечное, оладающее способностью реакции на раздражение внешней среды, наделенное способностью сочетания или разъединения представлений о внешнем мире. Душа наделена, в частности, способностью предпочитать «увеселительные предметы» причиняющим досаду. Первые отвлекают человека «от того, что ему вредит», а другие «привлекают к тому, что ему полезно». Эта способность и ведет человека по тому пути, «который предвидение определило ему в системе чувствующих существ».[1]

И тем не менее природа человека почти всегда подвергается влиянию среды. Природа человека и внешняя среда — это две стихии, враждебные и вечно враждующие. «Сражение сих противоположных сил начинается с зачатия или еще прежде и продолжается столько, сколько и жизнь». Природа человека сопротивляется среде, пытается сохранить себя в чистом виде, но большей частью покоряется ей. Обстоятельства, как правило, «делают всякого человека тем, чем он есть».[2]

Внешняя среда формирует, во-первых, тело человека. Решающее значение при этом приобретает питание, которое, ослабляя некую внутреннюю силу, превращающую пищу в тело, препятствуют правильному формированию последнего. Пища «не допускает тварь достигнуть своего совершенства, которое стремится ей дать творящая сила». Немаловажное значение для формирования тела имеет также и климат, к которому организм человека приспосабливается, но в процессе приспособления утрачивает некоторые задатки своего совершенства.

Влияние среды испытывает, во-вторых, душа человека. Дело в том, что наряду с понятиями существуют также чувственные представления, возникающие в результате воз-

[1] «Утренний свет», ч. 8, стр. 36.
[2] «Утренний свет», ч. 8, стр. 40, 42.

действия внешней среды на мозг. Душа сопротивляется чувственным представлениям, деформирует представление вещей. Сопротивление души, однако, не всегда бывает эффективным. Чувственные представления подавляют понятия. И тогда нам представляется не истина, а вид предметов, внешняя природа, «как она есть».

Примерно в этом же духе рассуждает Кутузов. Желание счастья, по его мнению,— врожденное свойство природы человека. Поступки, а следовательно связи с людьми, зависят от прирожденных свойств надежды и страха. «Пружины наших дел суть надежда и страх; если сии переменятся или отымутся, и предприятия наши или переменятся или уничтожатся».[1]

При всем том признается влияние внешней среды, как правило, способствующее совершенствованию и развитию природы человека. Свойства последней либо приглушаются обстоятельствами жизни, либо развиваются. Необходимым условием развития природы человека является, следовательно, их упражнение. Упражнение «открывает врожденные ему способности духа и приводит в совершенную остроту ум, рассудок, силу изобретения, чувствование прекрасного и доброго, великодушие, человеколюбие, любовь к сожитию и все совершенства, кои каждый смертный старается приобресть на земле».[2]

Должно быть и Кутузов имел ввиду, говоря о среде, питание и климат. Но его интересует главным образом социальная среда, гражданское общество. Единственным условием упражнения врожденных способностей поэтому является, с его точки зрения, общение с людьми. Во-первых, общение с близкими, узкое по своим границам, но развивающее чувство любви к супругам, к детям, к родителям; во-вторых, общение с друзьями, позволяющее обмениваться мыслями, которые сами по себе могут быть неясными, нечеткими и бесплодными.

Любовь и дружба, однако, считаются элементарными и, следовательно, недостаточными условиями совершенствования природы человека. Тут была необходимость в общении с широким кругом людей, в основании которого лежало бы желание оказывать помощь близкому. Именно это вело к совершенствованию природы человека. «Каждое взаимствен-

[1] «Санкт-Петербургский вестник», ч. 5, стр. 18.
[2] «Утренний свет», ч. 1, стр. 152.

ное угождение, каждое нежное старание о благе братии нашей, каждое внимание, что ближний наш исправляется и чувствует веселие, производит сердцу нашему такое удовольствие, с коим никакие забавы чувств или никакое исполнение корыстолюбивых желаний ни в чистоте, ни в великости сравняться не могут».[1] Человек тогда становится человеком, когда исполняет обязанности, возложенные на него обществом. Именно в это время и в силу этих обстоятельств «рождаются в нем мысли о правосудии, справедливости, чести, знатности и славе». Человек таким образом становится гражданином. Ограниченная прежде склонность любви его к семейству распространяется на отечество, а наконец, и ко всему роду человеческому. Мало по малу «обхождение, общество, разговоры и ободрение приводят все нравственные добродетели в зрелость, воспламеняют сердца дружбою, грудь — храбростью, а дух — любовью истины; распространяют в человеческой жизни ревность ко взаимным услугам».[2]

2.

В том же «Утреннем свете» высказывались противоположные мнения по поводу внешней среды. Один из авторов тщился убедить читателя в том, что душа человека изолирована от влияний каких-бы то ни было и «пребывает всегда одинакова». «Благосостояние нашей души зависит не столько от внешних обстоятельств ,в которых она находится, как паче от ея собственного нравственного свойства. Она может в самом низком состоянии показывать свою знаменитость, в тесных узах рабства иметь вольность...»[3] и .т д.

Это была линия Новикова в конечном счете.

Допуская публикацию статей, пропагандировавших учение о влиянии внешней среды, он сопротивлялся ему сколько мог. В «Рассуждении счастливой жизни Сенеки», если не им самим написанном, то близком ему по духу и, во всяком случае, совпадающем в выводах с собственными его статьями, говорилось о том, что так как люди, «наподобие овец» ходят по проторенным дорогам, то они тем самым обрекают себя на подражание, приобщаются к злу, утрачивают все то, что получено от рождения. «Большая часть зла,— пишет автор «Рассуждения», — происходит от того, когда

[1] Там же, стр. 151.
[2] Там же, стр. 186.
[3] Там же, ч. 8, стр. 324.

следуем молве и мнениям простонародья, представляя себе то наилучшим, что большая часть приемлет и похваляет». «Поэтому мы и живем не так, как предписывает наш разум, но как другие живут, а сие-то и рождает множество погрешностей и несчастий».[1]

Если наша цель — благо, то мы должны преодолевать влияние среды. «Когда дело идет о благополучии жизни, то не надлежит мне отвечать, как в сенате: здесь большинство голосов; ибо сие самое доказывает противное жизни сей».[2]

Не среда, а собственная природа человека должна быть принята за источник мудрости. Не к сердцу поэтому надо «прилепляться», решая те или иные вопросы, а к природе, «яко производительнице всех наших действий; истинная мудрость состоит в том, чтобы от нее никогда не удаляться, но во всем следовать законам и примеру ея». Одним словом, «чтобы быть счастливу, надлежит согласоваться со своей природой».[3]

Одна из программных статей Новикова («О достоянии человека в отношении к богу и миру») целиком посвящена решению вопроса о человеке и среде. Основной тезис статьи таков: как «все вещества в мире таким образом друг с другом соединены, как реки с океаном, которые попеременно свои воды друг к другу сообщают», так точно и люди связаны друг с другом, сообщают свои мысли, оказывают друг другу помощь и т. д. Так как человек обязан «мир себе представить, об оном размышлять и рассуждать», то он должен служить обществу и быть ему полезным.

Обмениваясь мыслями, люди, однако, остаются сами собою. Природа человека не изменяется потому, что неизменна, зависит не от людей, а от бога. Не изменяется потому, что неизменна, зависит не от людей, а от бога. Вот что говорится по этому поводу в той же статье: «Когда рассматриваем мы, в каком отношении человек по естеству своему находится к богу, то все конечно должно возыметь превосходное понятие о человеческой природе, если рассуждать, что сия человеческая природа от бога проистекает, от него беспрестанно сохраняется и что он сам ее к тому употребляет, дабы открыть себя и свою славу, достойную обожания...»[4]

---

[1] Там же, ч. 2, стр. 231—232.
[2] Там же, стр. 233.
[3] Там же, ч. 1. стр. 235.
[4] Там же, ч. 1, стр. 288.

С годами отношение Новикова к среде видоизменяется, конечно. В ряде работ 1780 года («Нравоучение как практическое наставление», опубликованные отрывки из сочинений Бэкона, некоторые программные статьи «Московского ежемесячного издания» и др.) влияние среды признается как фактор безусловный и положительный. В «Нравоучительных правилах», перекликающихся со статьей Новикова «Нравоучение, как практическое наставление», говорилось буквально следующее: «Люди поправляются, исправляют нервы обыкновенным между собой обращением, так как льдины округливаются и бывают гладкими, бившись одна с одною».[1]

Сопоставляя разные по силе влияния факторы внешней среды, формирующие добродетель, Новиков пишет: «Все может служить добродетели». Не только разум «читаемых нами авторов», как принято думать, но и «вкус посещаемых нами приятелей, отеческие законы и все то, что мы слышим, входит в наши нравы, получают и они вид тех предметов, которые нас окружают».[2]

Не отвергая пользы сочинений, как источника знания, Новиков теперь требует от них связи с общественной практикой. «Нравственное сочинение, которое не основывается над действиями человеческими,—пишет он,— есть бесполезно». Бесполезно и то, кстати сказать, нравственное сочинение, которое черпает знание нравов «только в изучении самих себя», и то, которое взято «в школах у таких людей, которые по своему состоянию не могут знать светской науки». Такие далекие от жизни нравоучения вызывают только смех. Они «уподобляются восторгу стихотворцев, весьма способному увеселять воображение».[3]

И тем не менее среда в конечном счете не находит настоящего признания у Новикова. Не от среды, по его мнению, зависит решение вопросов. Основанием всему является все-таки природа человека, дух, заключенный в теле, или то, что называется в общежитии душой. Предмет «Утреннего света» поэтому — дух и душа. Задача журнала — пропаганда идей самопознания. Это задача необыкновенной трудности. К ее осуществлению надо было привлечь буквально всех ученых, в том числе и тех, которые ограничивались до сих

[1] Там же, ч. 9, стр. 91.
[2] Там же, тстр. 240.
[3] Там же, стр. 342—343.

пор изучением «поверхности» человека. Надо было поставить их перед «зерцалом истины» и показать им «в оном путь, по коему могут они с поверхности тел нисходить во внутренность сердец».[1]

Нисходить «во внутренность сердца» — значит познавать страсти. Во-первых, потому что страсти «суть ветры, помощию которых плавает корабль наш». Во-вторых, потому что этот ветер опасен во многих отношениях. Нередко он является причиной гибели корабля: «когда кормчий неискусен; то корабль погибает».[2]

Что страсти суть ветры, это известно всем и каждому. Страсти, действительно, являются источником удовольствия и наслаждения, побуждают к деятельности. Но разве это означает, что человек имеет право следовать «склонностям своим, каковы бы они ни были и куда бы ни стремились, говоря, что природа, естество или натура к тому нас побуждает и что безумно налагать оковы на природу, виновницу толиких удовольствий и сладости».[3]

Если страсти «суть ветры», то человеку нельзя отказать вовсе в праве на удовольствие и наслаждение. Безумен был бы человек, «если бы он захотел прямо отрещись от удовольствия и наслаждения». Не следует забывать однако, что существуют известные границы в этом отношении. Наслаждаться можно, но ровно столько, сколько законы природы повелевают к его содержанию». Следует помнить о том, что человек «рожден не для телесных и минутных сладостей», которые, кстати сказать, и удовлетворить нельзя при всем желании, а для более высоких целей. Природа «произвела его к большему и благородному удовольствию, нежели оные скотские сладости; к таким наслаждениям, которые соответствуют его бесконечным склонностям и силам, полученным от предвечной мудрости, даровавшей ему разум и свободную волю к его совершенному благополучию».[4]

Дело не в страстях и удовольствиях, доставляемых страстями, а «в познании бессмертных истин, которыми восхищается и возносится до высшнего царства духовного»[5] человек. Это высшая сфера познания, недоступная и необязательная для каждого.

---

[1] Там же, ч. 1, стр. 187.
[2] Там же, ч. 4, стр. 67.
[3] «Московское ежемесячное издание», ч. 1, стр. 79.
[4] Там же, стр. 81.
[5] Там же.

Учение Новикова о природе человека, как лаборатории его духа, независимого от внешней среды, явилось основанием для рассуждений о человеке, как о внесословном существе. Человек, с точки зрения Новикова, важен как вообще человек, независимо от того, какое положение он занимает в обществе, к какому сословию принадлежит и т. д. Отсюда пренебрежение к материальной стороне жизни, к материальным благам, в частности. Отсюда связанное с этим примирение с лишениями, с судьбой вообще.

Соображения о необходимости нормирования страстей, заслоняющих бессмертные истины, указывающие на божественное происхождение человека, привлекали внимание к внутреннему миру человека, весьма сложному и противоречивому. Но это был явно обедненный внутренний мир. В этих соображениях выражалось характерное для просветительства признание утраты права на свободное и естественное проявление личности, на необходимость поступаться свободой в интересах сотрудничества с коллективом.

И то и другое являлось по существу философией сентиментализма, только что утверждавшегося в русской литературе, точнее той его разновидности, представители которой, будучи неудовлетворенными действительностью, не смели вмешиваться в гражданскую жизнь общества с целью ее совершенствования, обрекали человека на жертвы, на примирение с обстоятельствами.

3

Учение о внешней среде и ее влиянии на человека открывало чрезвычайно широкие возможности для познания мира. Оно объясняло в значительной мере характер человека, его образ мыслей, сферу эмоций, а в конечном счете и жизнь общества. Просветители, однако, не были бы просветителями, если бы ограничивались объяснением мира. Они исследовали возможности воздействия на среду. Не удовлетворяясь объяснением мира, они пытались его по своему изменить, усовершенствовать. Это была задача новая, необыкновенно сложная и трудная. Уровень понимания ее поэтому был далеко неодинаков.

А. А. Петров был убежден в том, что влияние среды, большей частью вредное, надо было бы нейтрализировать, с тем, чтобы высвободить из под ее власти естественный процесс развития природы человека, как он думал, путем про-

тивопоставления противоположных по своим качествам отдельных ее элементов, взаимно уничтожающихся при соприкосновении, как это бывает, к примеру, в том случае, когда ежегодно меняется место посевов льна, который утрачивает свою «доброту», если растет несколько лет на одном и том же месте, но сохраняет «оную», если места посевов меняются каждый раз. Дело все в том, по его мнению, что «места противоположных качеств истребляют влияние одного на другого, а творящая сила, не находя в них более никакой препоны, беспрепятственно приближает растение к его природному совершенству».

Чтобы предупредить физическую недостаточность, надо было разнообразить питание. Надо было найти такую пищу, «которая бы его неспособности противоположными неспособностями истребляла». Для того, чтобы избежать узости нравственного развития, которое является следствием существования в одной и той же социальной среде, надо устанавливать связи с разнообразной социальной средой. «Найдено, что люди, живущие в весьма узком круге, достигают чрез то особливости, которая часто бывает близка к странной отменности, и что напротив того обхождение с людьми всякого состояния, из разных земель и всякого рассуждения, придает изящность нравам и распространяет понятия».[1]

В этом же, примерно, духе рассуждал Новиков. Задача заключалась не в воздействии на среду, которая задевала человека лишь с поверхности, а в нейтрализации ее влияния с тем, чтобы облегчить развитие природных свойств человека, от которых собственно и зависело решение вопросов.

Оригинальное решение о направленности воздействия на среду принадлежит Фонвизину. Сотрудничая с Паниным на дипломатическом поприще, этот мыслитель полагал, что главным предметом воздействия должна стать социальная среда, государственность прежде всего и представители высшей власти, это едва ли не единственная реальная сила прогресса. В этом духе, собственно, и были написаны «Похвальное слово Марку Аврелию» (1777 г.) и «Та-Гио» (1779 г.).

Полной уверенности в успехе этого воздействия у Фонвизина, по всей вероятности, все-таки не было. В «Рассуждении о непременных государственных законах», которое со-

[1] «Утренний свет», ч. 8, стр. 46, 47.

здавалось примерно в те же годы, что и названные сочинения, речь шла не о совершенствовании государственной власти, а о праве человека на противопоставление ей силы. В случае, если существующая государственность не удовлетворяла человека, человек имел право, по мнению Фонвизина, на неповиновение и мщение.

Дерзкая и нехарактерная для просветительства точка зрения Фонвизина нашла отражение в публикациях Кутузова. Не сомневаясь в том, что предметом воздействия просвещенного человека должна стать социальная среда по преимуществу, Кутузов допускает, что в случае, если она до такой степени испорчена, что не поддается воздействию, то человек вправе отвергнуть ее и положиться на собственное и самостоятельное решение вопросов. Формулировка этих мыслей на страницах журнала не могла быть столь определенной, как в «Рассуждении о непременных государственных законах», не предназначавшегося к печати. Она была дана тем не менее, правда, всего однажды в примечаниях Кутузова к тексту «Федона» Мендельсона.

Комментируя то место «Федона», где говорится, что человек не имеет права противопоставлять себя обществу, даже в том случае не может, когда общество лишает его жизни, как это было с Сократом, который несправедливо был присужден к смерти. Кутузов пишет, что человек всегда и во всех случаях может постоять за себя, если кто его обижает.

Человек «обязан стараться о сохранении себя, о здравии и совершенстве своем, имеет право употреблять позволенные к тому средства, почему и может он удержать других, чтобы они в невинном исполнении права сего (права собственности. — И. Д.) ему не препятствовали. Следственно, имеет он совершенное право требовать от каждого, чтоб его не обижали; а для дальнего удержания от обиды пользоваться правом мщения или наказания. Тягость наказания размеряется по обиде, а особенно по вероятности, что оное достаточно будет защищать от будущей обиды. Почему и смертные наказания бывают справедливые, ежели легчайшие к тому недостаточны. Ежели кто-нибудь в естественном состоянии разорит мою хижину, возмутит воду или бросит в меня камнем, того имею я право наказать».[1]

[1] «Утренний свет», ч. 1, стр. 174.

Говоря о возможности сопротивления монархии, Фонвизин подчеркивал, что нацию ничто не может остановить на этом пути, даже ссылки на право, предоставленнное монархам законом. «Право деспота есть право сильного, но и разбойник себе то же право присвояет. И кто не видит, что изречение право сильного выдумано в посмеянии. В здравом уме сии два слова никогда вместе не встречаются. Сила принуждает, право обязывает. Какое же то право, которому повинуются не по должности, а по нужде, и которое в тот момент у силы исчезает, когда большая сила сгоняет ее с места».[1]

Примерно такое же соображение высказывается Кутузовым. Вот его второе замечание на того же «Федона». «Право сильнейшего не может разрешить никакого дела. Сила и право суть со естеством их так различны, что как сила право, так и право силу произвести не может», потому что «на одной стороне право без обязанностей, на другой должно решено быть силой, но сие есть бессмысленно».[2]

4

Воздействие на среду осуществлялось издавна средствами нравоучения. Во второй половине 18 века традиции нравоучительной литературы, однако, уже не пользовались всеобщим признанием. Нравоучительная литература подменялась в это время нередко романами, баснями и т. д. Но она еще господствовала, претендовала на исключительное положение. Обстоятельства, однако, не благоприятствовали ее развитию. Воздействие на среду осуществлялось все чаще путем изображения фактов действительности самих по себе.

Дворянская общественность 70-х г. постепенно убеждалась в том, что важейшей причиной порчи нравов является дурной пример людей, стоявших на виду у общества, и, прежде всего, дурной пример государя. В целях исправления нравов и воспитания добродетели, следовательно, необходимо было, не отказываясь от воздействия словом, подавать примеры образцовой нравственности, добродетельной жизни, достойной подражания. Указывая на то, что нравы портились бы даже в том случае, если бы было установлено специальное наблюдение за ними, князь Ф. И. Голицын настан-

[1] Фонвизин Д. И. Соб. соч., т. 2. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 262—263.

[2] «Утренний свет», ч. 1, стр. 175.

вал на том, что пример начальствующих лиц, в том числе и самого государя, «много и почти все в сем случае делает». Глядя на добродетельные поступки государя, подданные «непременно» будут ему подражать.[1]

С этой мыслью мы встречаемся не раз в 70-е гг. Так, в фонвизинском «Та-гио» утверждается, что если великий монарх становится примером всему государству своему «из нутра своих чертогов», то добродетели «тамо им взращены и окрест его цветущие обращают всех взоры и далеко возвещают должность и невинные нравы».[2]

Вполне естественно, что пример привлекал внимание литераторов, решавших вопросы о среде и о путях воздействия на среду. Прежде всего он утверждался в собственно художественной литературе, опиравшейся с каждым годом все больше не на доводы разума, а на события, происшествия, на поведение действующих лиц. Вскоре затем он сделался предметом теоретических статей, принадлежащих авторам «Утреннего света» и «Московского ежемесячного издания». Так исподволь была поставлена на очередь дня важнейшая проблема изображения факта действительности самого по себе, вытеснявшего постепенно чистое нравоучение.

Заявляя о несостоятельности «словесного» воздействия на людей, о том, в частности, что «словесные увещания» недостаточны «к возбуждению или угнетению страстных склонностей или несклонностей»,[3] авторы названных журналов приходили к выводу, что средства литературного воздействия надо было разнообразить, по крайней мере. Писатель должен был добиваться своей цели, «представляя нам, яко Омир, зерцало человеческое жизни; или предводя нас, яко Платон, под приятными разговорами к возвышенному храму истины; или исцеляя нас, яко Лукиан, человеколюбивою насмешкою от безумий наших; или соединяя различные сии искусства, уподобляя попеременно разный род учения».[4]

Наиболее эффективный путь внушения — это все-таки «живые краски» примера. Располагая к добродетели «героев и героинь», лучше «являти в примерах, что благородно, прекрасно и прилично высокости человеческие души и коль близко ангелов может достигнуть добродетельная душа».[5]

---

[1] «Русский архив», 1874, кн. 1, стр. 315.
[2] «Академические «известия», ч. 2, стр. 71.
[3] «Утренний свет», ч. 8, стр. 96.
[4] Там же, ч. 2, стр. 66.
[5] Там же, стр. 63.

Итак, пример должен быть поучителен. Но это обязывало писателя к обнажению внутреннего смысла примера. Изображение примера должно было трогать читателя, побуждать его к деятельности. Именно так понималась задача изображения Дидро, который писал Вольтеру в 1790 году: «Другие историки рассказывают нам факты для того, чтобы эти факты стали нам известны. Вы же сообщаете их нам, чтобы зажечь в нашей душе негодование против лжи, невежества, лицемерия, предрассудков, фанатизма, тирании и это негодование остается, когда факты уже изгладились из памяти».[1]

Но чтобы обнажить внутренний смысл вещей, надо прежде познать вещи, увидеть их такими, каковы они сами по себе. До сих пор это мало кому удавалось. Дело в том, что чувственные представления человека воспроизводят природу «не так, как она есть, но как ему в отношениях, в которых он находится с прочими существами, способно ее видеть». Человек в конце концов может «видеть природу, как она есть», критически пересматривая материал чувственных представлений. Чувственные представления, однако, подавляют мыслительную способность человека. «Как скоро покажутся предлежащие вещи, то живое воображение оных погашает слабые представления размышления, и в употреблении лучше служит ему вид, нежели истина».[2]

Если пример недостаточен для изображения человека, как он есть, то он совсем непригоден для изображения человека, каким он должен быть. Человек, каким он должен быть, олицетворяет всеобщность человеческой природы. Представление о ней составляется в результате собирания и соединения в одном понятии того, что свойственно всем людям вообще. Пренебрегая всем тем, что делает человека непохожим на других, наша душа удерживает «от многих воображений одного рода только те части, кои, соединяясь, могут составлять согласное целое», то, что составляет так называемую «мысленную красоту». Именно так все это происходило в греческом искусстве. «Греческий художник собирал единственные черты красоты, которые были разделены между многими гречанками, и соединял их в наисовершеннейшем образе женской красоты».[3]

---

[1] Дени Дидро. Соб. соч., т. 9.—М.—Л, изд. АН СССР, 1938, стр. 488—489.
[2] «Утренний свет», ч. 8, стр. 34.
[3] Там же, стр. 35—36.

Так естественно подрывалось едва возникшее доверие к действительности, к изобразительным возможностям литературы. Пример убедительнее умозрения. В этом его сила. Но убедительность примера имела свои границы. Если он мог еще как-то показать жизнь, как она есть, то вовсе не был способен представить жизнь, как она должна быть. Пришлось удовлетвориться тем в конце концов, что превосходство примера над чистым понятием заключается в его доступности, благодаря чему познание вещей становилось приятным. Полезное соединялось в процессе познания с приятным.

Вот как излагается эта мысль на страницах «Московского ежемесячного издания»: «Изустное напоминание наших пороков и добродетелей весьма скоро нам прискучивает, ибо голос их пересказывания нередко сухим показывается; и напротив того, когда мы видим примеры и рассматриваем оные, охотно занимаемся, получаем из того немалое удовольствие. Сие и тому подобные удовольствия без сомнения сопровождаемы бывают пользою, когда она руководствует добродетели».[1]

5

Вовсе снималась проблема изображения среды Новиковым. Так как задача заключалась, с его точки зрения, не в изучении внешней среды, а в познании природы человека, этой единственной лаборатории его характера, то всеобщий интерес должны были представлять только те истины, которые имели основание в ней самой. Для обнародования этих мыслей и учреждался «Утренний свет». «Издаваемые нами листы,—писал Новиков,—должно наполнять истинами, в природе человеческой основание имеющими; истинами от естества, проистекающими и тем же естеством объясняемыми».[2]

Никакой связи этих истин со средой. Тем более, с социальной средой. Если они и приобретали все же какое-то социальное звучание, то весьма ограниченное. Выведенные из природы человека, они возвращаются ей же, потому что имеют в виду ее же совершенствование, исправление сердец, усвоение добродетели. Призывая людей творить добро «окрест себя», Новиков подчерки-

[1] «Московское ежемесячное издание», ч. I, стр. 59.
[2] «Утренний свет», ч. I, стр. 184.

вает, что добро становится добродетелью, когда оно делается «не из какого другого намерения, как только из единого удовольствия творить добро».[1]

Так как названные истины составляли предмет нравоучительной философии в конечном счете, то форма изложения этих истин должна была быть понятной. Умозрительный материал требовал умозрительной формы. Обращая на это внимание, Новиков писал, что «Утренний свет» предназначался для публикации «умозрительных материй», в изящности, превосходстве и пользе которых были убеждены, по мнению Новикова, «не только благоразумнейшие из наших соотчичей, но и вся Европа». Именно они, эти «умозрительные материи», казались передовым людям эпохи «способнейшими для вкоренения и утверждения добрых нравов», для истребления «гнусных и страшных некоторых правил».[2]

Умозрительный материал и соответствующая ему форма не воспринимались большей частью читателей. Читатель уже привыкал, если уже не совсем привык к изображению фактов. Утверждая умозрительную форму, Новиков таким образом шел против течения. Осознавая это, он стоял на своем. Читатель, как он думал, еще не способен был решать такие вопросы. На многих читателей к тому же вообще нельзя было положиться в таких делах, потому что многие из них «сами о себе свой долг позабывают». Что касается литераторов, то о них вовсе не следовало говорить, потому что они не отдавали отчёта в собственных словах. Новиков поэтому призывал своих сотрудников не страшиться «тех остряков, которые нравоучительные сочинения за нечто старое и излишнее разглашают».[3]

В девятой части «Утреннего света» были напечатаны некоторые отрывки сочинений Бэкона. По словам Г. Макагоненко, это было сделано по инициативе самого Новикова. В некоторых из них рассматривались те же самые вопросы о путях и средствах воздействия на читателя. Решение этих вопросов, однако, давалось Бэконом иное.

Будучи философом, Бэкон не мог пренебрегать умозрением и нравоучением. В отрывке «Орфеи или философия» он говорит, в частности, о том, что задача философии заключается в том, чтобы подавая советы людям и убеждая их при

[1] Там же, стр. 297.
[2] Там же, ч. 9, стр. 206—207.
[3] Там же, ч. 1, стр. 289.

помощи красноречия, внедрять любовь к добродетели, учить справедливости, воспитывать в духе сотрудничества и т. д.

Учитывая однако, что читатели в своем большинстве невосприимчивы к нравоучению по своему невежеству, философы, как и вообще мыслящие люди, могут прибегать к помощи поэтических произведений, как это делали прежде античные греки, которые преподносили те или иные истины в баснях, аллегориях, притчах и т. д. «Для грубых тогдашнего времени человеческих умов, ничего высокого, кроме обращавшегося пред ними чувствами, не терпящих и почти не понимающих», этого было вполне достаточно. Но так как грубых умов и теперь предостаточно, то и теперь, если бы кто какое новое просвещение человеческим умам подать захотел, то небесполезно бы избрал оный путь и прибегнул к пособию подобий».[1]

Это было сказано в майском номере журнала. В следующем июньском номере снова помещаются некоторые материалы Бэкона. Здесь снова решается вопрос о нравоучительной роли поэтичексих произведений. Утверждая здесь, что некоторые страсти «могут служить естественному строению», Бэкон и на этот раз говорит, что лучшим орудием познания, а затем использования этих страстей в целях нравоучения является не «любомудрие и нравоучение», а поэзия ,повести, роман. Преимущество последних заключалось в том, по его мнению, что страсти в них изображались, преподносились «под разными видами цветов и картин, разящих сильнее самих Методических решений». Страсти изображались «в том самом беспорядке, который означает свойственное им непостоянство». Дело все в том, что при помощи поэтических произведений «познать можно ,на каких слабых пружинах они поднимаются и упадают, скрываются и изменяют самим себе». Читая поэтическое произведение «почувствуешь их (страстей.—И. Д.) рождение, успехи, брани, и как они друг другу подвластны».[2]

Как относился Новиков к постановке вопроса об изображении идей и страстей? Вряд ли сочувственно. Сам он во всяком случае продолжал защищать умозрительно-нравоучительный материал. В «Заключении», напечатанном в последнем августовском номере журнала, Новиков писал, что, хотя литератор и не может больше считаться с читатель-

[1] Там же, ч. 9, стр. 26.
[2] Там же, стр. 166.

ской неудовлетворенностью, умозрением, он не может не удивляться и тому, что «столь общие, столь драгоценными и полезными от всякого здравомыслящего человека признанные материи могли неугодными быть для некоторой части наших соотчичей».

Далее он пытается еще раз убедить читателя в пользе умозрительного материала, в превосходстве нравоучения, которое есть важнейшая из всех наук наука, формулирующая и внушающая нам «истинные правила великих должностей наших ко Творцу, высочайшему нашему благодетелю, к ближним и к себе, которая предписывает сии должности и показывает средства исполнения оных».[1] Наконец, он утверждает, что «божественная» наука нравоучения вполне заслуживает того, чтобы, углубившись в «одну оную», решительно отказаться от «баснословия», как это сделали в свое время Сократ, Эпикур, Платон, Зенон и другие мыслители древности.

Заканчивается «Заключение» обещанием издавать вместо «Утреннего света» журнал «Московское ежемесячное издание», главным предметом которого будет все тот же умозрительный материал, «хотя в различном и пременном виде». Кроме этого материла было обещано сообщать некоторые сведения политические, исторические и географические.

Все это обязывает нас согласиться с тем, что хотя постановка вопроса о влиянии просветительской мысли на литературу правомерна, мы должны подходить к просветительной мысли как к явлению конкретному, зависящему от условий той или иной исторической эпохи. И, наоборот, говорить о просветительской мысли, как о чем-то однотипном, бесполезно. Очевидный пример тому — просветительские позиции Новикова, с одной стороны, и дворянских литераторов «Утреннего света», с другой.

Снисходительное, если не вовсе отрицательное явление к дворянскому просветительству, существующее до сих пор у многих историков литературы, не имеет основания. Просветительская мысль дворянских литераторов «Утреннего света», во всяком случае, явление более перспективное для эс-

[1] Там же, стр. 308.

тетики реализма по сравнению с просветительством Новикова.

Эстетика просветительского реализма действительно формировалась на просветительской почве. Но формировалась медленно, преодолевая эстетическую консервативность, заблуждения мысли, сосуществуя с эстетикой принципиально иного типа. Неправомерно во всяком случае говорить о наличии в 70-х гг. вполне сложившейся системы просветительского реализма. В 70-х гг. мы имели не больше, как элементы этой эстетики, разрозненные, не собранные в единое целое.

Не иначе, по всей вероятности, обстояло дело и в собственно-художественной литературе. Литературная практика всегда опережала литературную теорию. Но не настолько, чтобы вовсе не соприкасаться в нею. Если бы это было иначе, то литературная теория развивалась бы гораздо успешнее.

Н. Б. ПОДВИЦКИЙ

(Ульяновский пединститут)

ПОРТРЕТ В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» — одно из наиболее значительных произведений русской литературы первой половины XIX века; его значение определяется тем, что он явился первым крупным произведением, в котором дается глубокий психологический анализ литературных героев. Анализ художественных особенностей романа раскрыт в целом ряде содержательных, интересных работ лермонтоведов.[1] Однако не все стороны творческого мастерства писателя нашли в них достаточное отражение. Задачей работы является дать анализ портретного мастерства Лермонтова в романе «Герой нашего времени».[2]

Как известно, этот роман открыл дорогу для углубленного изображения внутренней жизни персонажей мастерам критического реализма, пришедшим позднее Лермонтова. И значительная роль в общем ансамбле художественных приемов, впервые позволивших писателю так глубоко заглянуть в самые сокровенные глубины человеческой души со всеми ее радостями и печалями, озарениями и потерями, с ее противоречиями, во многом принадлежала портретной характеристике. «Принцип обрисовки внешности героя соответствовал жанру лермонтовского романа: художник рисует

---

[1] Следует назвать исследования Соколова А. Н. М. Ю. Лермонтов, изд. МГУ, 1952; Михайловой Е. Проза Лермонтова. М., ГИХЛ, 1957; Рез З. Я. М. Ю. Лермонтов в школе. М., Учпедгиз, 1959.

[2] Правда, этой теме была посвящена специальная работа Н. Никитина «Портрет у Лермонтова», опубликованная в жур. «Литературная учеба», № 7—8 за 1941 г., но автор ее берет лишь некоторые приемы портретной характеристики, а из романа — портретные зарисовки только трех персонажей: Грушницкого, Мери и Печорина.

психологический портрет»,[1] — справедливо замечал А. Н. Соколов.

Лермонтов (первый из русских писателей!) придавал этому приему столь большое значение, что часто подменял им специальный психологический анализ, он как бы открыл его для русской литературы и позднее по этому пути пошли Гончаров и Тургенев, Л. Толстой и Достоевский, Горький и Шолохов. В 30 гг. XIX в. прием психологизированного портрета был настоящим художественным открытием.

Портретная характеристика в романе «Герой нашего времени» кажется нам большим и серьезным достижением, если мы сравним ее с тем, что было в русской литературе до Лермонтова. Даже у Пушкина прием портретной характеристики был разработан еще сравнительно мало.

Портретная характеристика у Лермонтова отличается большой скупостью, точностью и меткостью: ни одна внешняя черточка не дана «сама по себе», без связи с внутренней обрисовкой данного персонажа, а имеет легко устанавливаемую связь с основными чертами его душевной жизни.

Лермонтов, как правило, вводя в повествование новое действующее лицо, дает изображение основных особенностей его внешности. Именно так на первых двух-трех страницах, посвященных данному персонажу, описывается внешность Максима Максимыча, девушки из Тамани, Грушницкого, Вернера, Вулича.

Портретная зарисовка часто заменяет специальную авторскую социальную и психологическую характеристку (или значительно дополняет, углубляет ее). Интересна, например, зарисовка внешности Максима Максимыча: «За нею (тележкою.—Н. П.) шел ее хозяин, покуривая из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро. На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с закавказским солнцем, и преждевременно поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду».[2] Перед нами — офицер, давно уже находящийся в армии на Кавказе. Поэтому он позволяет себе некоторые отступления от формы: не носит эполет (это

[1] Соколов А. Н. М. Ю. Лермонтов. М., изд. МГУ, 1952, стр. 84.
[2] Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 5.—М.—Л., изд. АН СССР, 1937, стр. 187. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию.

объясняется боевыми условиями), офицерскую фуражку заменил более удобной для Кавказа мохнатой шапкой. Не случайно и замечание автора, что Максим Максимыч курит «из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро»: очень возможно, что это подарок какого-нибудь из «кунаков» его, горцев. Все это, вместе взятое, подчеркивает, что Максим Максимыч «окавказился», перенимает некоторые манеры поведения горцев. Еще более значительны другие замечания автора: большие испытания, боевые тревоги заставили рано поседеть, но не сломили духа, а лишь закалили его: он по-прежнему отличается завидной душевной бодростью и физической закалкой (у него, хотя он и немолод, лет пятидесяти, все еще «твердая походка и бодрый вид»).

Это очень интересный пример еще и потому, что он как бы противопоставлен зарисовке внешнего облика Печорина. Если там дается изображение внутренней размягченности, слабости — при внешней силе, то здесь иное изображение: пятидесятилетний поседевший воин обладает душевной бодростью и энергией, ему присущи глубокие чувства. И, конечно, это не случайно: недаром вся жизнь Максима Максимыча прошла среди солдат. Общение с русскими солдатами, с горцами не могло не повлиять — в лучшем смысле — на его духовную жизнь в отличие от аристократа-петербуржца Печорина.

Такая портретная зарисовка, тесно слитая с социально-психологической, очень характерна для лермонтовской портретной живописи. В дальнейшем ходе повествования к этой зарисовке автор добавляет некоторые штрихи, новые черточки, иногда повторяя уже известное читателю, (что позволяет подчеркнуть самое характерное для психологического склада данного персонажа). Так, условно говоря, прием основной портретной характеристики позволяет автору создать представление о главных чертах психологического содержания героя, его характера, даже его мироощущения.

Большое значение— и это весьма характерно для романа Лермонтова—имеет то, что художественные образы даны в развитии. Это в первую очередь относится к образу Печорина. Естественно, что портретная характеристика значительно меняется, углубляя наше представление об изменяющихся чертах характера.

Лермонтов рисует Печорина на двух этапах его жизни: приезд на Кавказ, первые месяцы пребывания на юге — и

спустя несколько лет по пути в Персию. Если во время жизни на Кавказе Печорин еще был полон сил и веры в то, что он сумеет найти высокую жизненную цель, сумеет применить свои силы, энергию, он полон любви к жизни, интереса к простым людям, то на втором этапе перед нами уже другой Печорин: потерявший веру в жизнь, не нашедший своей цели, своего места в жизни, разочаровавшийся во всем. Соответственно этому изменяется и портретная зарисовка Печорина. Перед нами еще молодой Печорин, исполненный сил, задора ,большого жизнелюбия; он сам записывает в дневнике: «На вид я еще мальчик; члены гибки и стройны; густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит».[1] Здесь важно отметить, что наряду с физической бодростью, силой и красотой дается описание душевных сил: «глаза горят, кровь кипит».

Другой портрет видим мы позднее. Автор, изображая внешность Печорина, сразу же характеризует внутренние его качества, его аристократическое происхождение. Отмечается и маленькая аристократическая рука его, и сертучок, застегнутый только на две нижние пуговицы, и перчатки на руках. Автор отмечает «породу» Печорина, проявившуюся в цвете его волос, усов и бровей. Но особое внимание уделяется Лермонтовым изображению противоречивых сторон натуры героя. И здесь выявляется первое противоречие во внешности Печорина: с одной стороны, прекрасное физическое развитие («стройный, тонкий стан его и широкие плечи»), и в то же время — «когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило нервическую слабость». Печорин держится расслабленно, размягченно не из-за физической немощи, а в силу душевной «размагниченности», расслабленности. И — второе противоречие: «проницательный и тяжелый» взгляд его «равнодушно спокоен».[2] Умный, могущий многое быстро понять, оценить, он перестал интересоваться жизнью, людьми.

Зачастую при анализе Печорина[3] его портрет «второго этапа» дается как описание внешности и для начальных

---

[1] Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 187.

[2] Там же, стр. 224.

[3] В школьной практике и даже в интересной и содержательной работе З. Я. Рез «Лермонтов в школе» специально не оговаривается, к какому периоду развития героя относится его портрет в главе «Максим Максимыч».

повестей романа (если иметь ввиду хронологический порядок). Это ведет к значительному «смещению» в анализе образа, к искаженному представлению о полном отрыве Печорина от жизни и людей. Восстановление правильной оценки печоринского портрета поможет более четко воспринять черты характера героя.

Примерно тот же прием наблюдается в изображении внешнего облика Мери.

Изменения по внешности Мери даются через призму восприятия Печорина,—Печорин не только «рисует» внешность Мери, но и «дает» психологическую расшифровку ее состояния, отраженного в изменениях ее облика: «Как переменилась с тех пор, как я не видел ее, — а давно ли? ...ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти, казалось, искали в моих что-нибудь похожее на надежду; ее бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки, сложенные на коленях, были так худы и прозрачны, что мне стало жаль ее... На ее щеках показался болезненный румянец».[1]

Это резкое, сильное изменение внешности Мери объясняется тем потрясением, которое пережила влюбленная девушка, узнав, что Печорин только играл с ней, не любя, не уважая ее. И что очень характерно,— сама оценка этого изменения внешности Мери (исхудала, побледнела, появилось что-то болезненное, жалкое во всем ее облике), данная от имени Печорина, пронизана глубоким состраданием и жалость к ней, пониманием его вины перед ней: характеризуя внешность Мери, автор раскрывает и душевную жизнь, глубокие переживания самого Печорина. Нельзя согласиться с утверждением Л. М. Мышковской, что у Лермонтова дается «...все же портрет в статике; таков Печорин по основным чертам и свойствам».[2] Мы только что убедились в том, что не только портрет Печорина дан в развитии, но и портрет Мери отражает изменения в ее характере (хотя, конечно, это еще только прообраз развития толстовского героя).

Очень важно отметить, что Лермонтов в значительной степени (в трех повестях из пяти) использует прием автохарактеристки портрета. Этот прием почти не встречается у других писателей (это связано с дневниковой формой из-

[1] Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 141—142.
[2] Мышковская Л. М. Мастерство Л. Н. Толстого. М. «Советский писатель», 1958, стр. 47.

ложения материала), он позволяет со всей глубиной дать изображение героя.

Необходимо обратить внимание и на то, что именно выделяет сам Печорин в своем внешнем облике: «глаза блистали гордо и неумолимо»,[1] «глаза горят, хотя лицо бледно, но еще свежо».[2] Это позволяет судить о том, что Печорин больше всего ценит свежесть и яркость чувства, силу, энергию характера. Портретная автохарактеристика дает не только изображение внешности, но и раскрывает важнейшие стороны душевной жизни. Такой прием—яркая примета психологического мастерства писателя, отличительная черта его портретной живописи.

Важную роль играет изображение мгновенных изменений во внешности героя, тесно связанных с тем или другим переживанием. Этот прием очень широко используется Лермонтовым и, благодаря ему, писатель наиболее четко раскрывает переживания Печорина, Мери, Грушницкого, Максима Максимыча.

Этот прием помогает глубоко понять чувства Печорина. В романе нигде не говорится о том, что пережил герой в связи с гибелью Бэлы, даются лишь небольшие зарисовки его внешности («исхудал»,— говорит о нем Максим Максимыч), но они имеют большое значение, позволяют понять внутреннее состояние героя, пока не раскрытое автором. Прошло несколько лет. Печорин едет в Персию, он бесконечно одинок и несчастлив. В его душе умерло многое: надежды, стремления, любовь к жизни, интерес к людям. Умирает и чувство: он холодно, как к чужому человеку, отнесся к Максиму Максимычу. Но не все еще умерло. Вот Максим Максимыч напоминает ему о Бэле: «Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся... Да, помню!—сказал он, почти тотчас принужденно зевнув».[3] Он не может забыть смерти Бэлы, не может себе простить ее гибели — отсюда это «чуть-чуть побледнел». Но Печорин не хочет никого посвящать в свои переживания, не может никому открыть свою душу (это защитная форма одинокого человека от враждебного общества) — и ...он отворачивается и принужденно зевает.

Волнение Печорина во время дуэли с Грушницким внешне почти не выражается, в этом проявляется исключитель-

[1] Там же, стр. 227.
[2] Там же, стр. 258.
[3] Там же, стр. 225.

ная выдержка, самообладание Печорина, лишь одна деталь внешности позволяет понять его действительное внутреннее состояние, его волнение: «на лице ничего не заметно,— говорит ему Вернер,—только глаза у вас блестят ярче обыкновенного».[1]

Очень четко раскрывается через внешнее выражение воля Печорина ,одно из важнейших качеств его характера. Так, утром перед дуэлью, когда он встал из-за стола после бессонной ночи, «глаза... блистали гордо и неумолимо».[2] И Лермонтов, акцентируя на этом, специально вводит прямую самооценку Печорина: «Я остался доволен собою». Та же сила воли передается зарисовкой пристального взгляда на Грушницкого в ходе дуэли. («Я глядел на него пристально»; «Я несколько минут смотрел ему пристально в лицо, стараясь заметить хоть легкий след раскаяния»).[3]

Еще более подробно дается описание внешности других персонажей. Это и понятно, так как основное содержание романа изложено в форме дневника Печорина, «его глазами».

Лермонтов обычно сразу же дает психологическую мотивировку изменения во внешности персонажа: «слеза досады» у Максима Максимыча после прощания с Печориным, «страстный взгляд», «бешеный взгляд», «гордый, храбрый вид» Грушницкого, «нежный взгляд» Мери, ее «насмешливая улыбка» и др.

Приемом мгновенных изменений Лермонтов стремится раскрыть сложность, последовательность развития гаммы часто меняющихся чувств, переживаний, настроений своих героев. Для психологического анализа особенно большое значение имеет изображение глаз персонажей, их выражения. И Лермонтов настойчиво вновь и вновь возвращается к изображению глаз, взгляда своих персонажей. Больше того, он даже специально оговаривает значение изображения глаз: «что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?»— спрашивает Печорин. Да, изображение глаз в романе позволяет судить о самых сокровенных, самых важных сторонах характера (это касается всех персонажей, от девушки из Тамани до Печорина).

---

[1] Там же, стр. 301.
[2] Там же, стр. 297.
[3] Там же, стр. 302—303.

Подчеркивая страстность, силу чувства Бэлы, Лермонтов пишет, что у нее «черные глаза», «глаза, как угли». Когда она волнуется, то «глаза сверкали», «глаза потускнели», — так через изображение потускневших глаз раскрывается душевная драма Бэлы, понявшей, что Печорин перестает ее любить.

У девушки из Тамани Лермонтов отмечает бойкую проницательность глаз, в ее взглядах «дикое и подозрительное», «эти глаза, казалось, были одарены какою-то магнетическою властью, и всякий раз она как будто бы ждала ответа».[1] Такое изображение глаз взгляда девушки-контрабандистки помогает глубже понять ее своеволие, силу характера, усиливает романтическую сторону ее натуры.

Княжне Мери Лермонтов придает внешнюю обаятельность, неоднократно подчеркивая, что у нее бархатные, мягкие глаза; нежный взгляд; глубокий, чудесный взгляд; томный, глубокий взор. Мягкость характера сочетается у нее с силой чувства, и Лермонтов соответственно описывает ее взгляд: у нее «неподвижные и полные неизъяснимой грусти глаза»; «глаза чудесно(!) сверкали»; «сердитый блестящий взгляд»; «блеснули слезы»; «решительность взора» и др.

Энергичного, несколько суетливого, беспокойного доктора Вернера прекрасно характеризуют его «маленькие черные глаза, всегда беспокойные».

С наибольшей полнотой, естественно, этот прием используется для изображения душевной жизни Печорина. Изображение его глаз позволяет с наибольшей убедительностью понять трагическую раздвоенность его натуры, понять его полную душевную опустошенность.

Этим же приемом Лермонтов создает ироническую обобщенную характеристику офицерского общества (в повести «Фаталист»): «все глаза, выражая страх и какое-то неопределенное любопытство, бегали от пистолета к роковому тузу».[2]

В целях воссоздания сложного душевного мира персонажей Лермонтов иногда как бы отделяет внешнее выражение от их истинных переживаний (то, что потом так глубоко развернет Л. Толстой в сатирическое противопоставление внешнего выражения истинной сущности). Для этого неоднократно используется формула: «Принял вид»,—тем самым

[1] Там же, стр. 235.
[2] Там же, стр. 315.

дается понять, что это только «внешний вид», а не действительное переживание героя. Так, Печорин, завлекая Мери, нарочито оставляет ее вдвоем с Грушницким, принимая при этом «смиренный (!) вид». (Это у Печорина-то смирение! Тонко рассчитанный ход, внешнее выражение жертвы, готовности уступить Грушницкому — только из-за того, чтобы вернее поразив воображение Мери, «победить» Грушницкого). Столь же рассчитанно принимает Печорин «серьезный вид» на слова Мери, что этой уступкой он жертвует ее удовольствием разговаривать с ним. И здесь у героя нет никакого действительно серьезного переживания, а только лицемерная, дьявольски тонко рассчитанная игра.

Или, пример другого рода: Печорину мучительно стыдно за себя перед Мери, стыдно за то горе, которое он причинил ей, шутя, играя. Во время последней беседы с ней у него появляется «принужденная усмешка», она выражает его слабость, осуждение себя.

В основном эти примеры «двойного плана», двойного изображения характеризуют именно Печорина (с его общей раздвоенностью натуры, с его светским воспитанием, эгоистичностью к людям, его бесконечным одиночеством, вызывающим нежелание показывать окружающим свои действительные чувства).

Реже подобные же примеры относятся к другим персонажам: так, Максим Максимыч, желая скрыть свою горечь после отъезда Печорина, принимает «принужденный, холодный вид». Появляется «принужденная улыбка» у Мери, когда она хочет скрыть недовольство собой. Позирует во время дуэли Грушницкий, принимая «гордый вид», желая показать свою правоту, отсутствие страха (т. е. те качества, которых у него не было).

Нередко использует Лермонтов прием описания внешности одного персонажа глазами другого. При этом, важно отметить, что тем самым характеризуется не только «оцениваемый», но и «оценивающий», тот, глазами которого как бы смотрит автор: выявляется его отношение к людям, точность, меткость, образность описания и др.

Мы уже не говорим о том, что все три повести написаны «от лица Печорина». Наиболее психологизированный портрет дается от имени автора (внешность Печорина, Максима Максимыча) и от имени Печорина (портрет Грушницкого, Вернера, Мери и др.). Менее психологизированы портреты,

даваемые от имени Максима Максимыча (Бэлы, Казбича и, особенно, Печорина в повести «Бэла»).

Важно отметить поэтичность, доброжелательность Максима Максимыча в описании внешности Бэлы, его покровительственное отцовское отношение к Печорину. Так, описывая ссылку Печорина в крепость, Максим Максимыч рассказывает о нем: «Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно».[1] Можно обратить внимание на языковую форму этого рассказа: использование уменьшительно-ласкательных суффиксов подчеркивает добродушное, заботливое отношение старого офицера-кавказца к Печорину. Кстати, этот же суффикс используется Максимом Максимычем и в характеристике внешности Бэлы: «И точно она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу».[2] И дальше: «Бэла сидела на кровати в черном шелковом бешмете, бледненькая, такая печальная, что я испугался».[3]

В том, как Максим Максимыч описывает внешность Бэлы, четко проступает не только яркая красота горской девушки, но и искренняя отцовская любовь к ней и Печорину одинокого Максима Максимыча.

Он отмечает силу чувства Бэлы. И делает это, прежде всего характеризуя ее внешность. Прием изображения внешности одного персонажа глазами другого используется и позднее (Грушницкий говорит о внешности Мери; недоброжелатели отмечают у Печорина «надменную улыбку»).

И, наконец, существенный художественный прием, использованный Лермонтовым в обрисовке внешности: прием сатирического изображения. Именно так обрисован Грушницкий. Лермонтов тщательно выписывает основные детали его облика, подчеркивая склонность героя к преувеличениям, как стремление произвести эффект. Эта главная черта характера Грушницкого выражается яснее всего в его внешности (это еще одно доказательство значения, весомости портретных зарисовок).

---

[1] Там же, стр. 191.
[2] Там же, стр. 194.
[3] Там же, стр. 210.

«За полчаса до бала явился ко мне Грушницкий в полном сиянии армейского пехотного мундира. К третьей пуговице пристегнута была бронзовая цепочка, на которой висел двойной лорнет; эполеты неимоверной величины были загнуты кверху, в виде крылышек амура; сапоги его скрипели, в левой руке держал он коричневые лайковые перчатки и фуражку, а правою взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитой хохол... Черный огромный платок, навернутый на высочайший подгалстушник, которого щетина поддерживала его подбородок, высовывался на полвершка из-за воротника; ему показалось мало: он вытащил его кверху до ушей»...[1]

Это внешнее «великолепие» резко подчеркивается самодовольным и в то же время неуверенным выражением лица Грушницкого. Автор подводит нас к выводу о внутренней слабости героя, о нелепости и ограниченности его стремлений. Характеризуя «влюбленность» Грушницкого, автор отмечает, что у него «мутно-нежный взгляд».[2]

В описании героя много дает такая сцена: Печорин уверяет Грушницкого, что солдатская шинель как-то выделяет его. В ответ «Грушницкий самодовольно улыбнулся».[3] Рисуя его переживания, Лермонтов вводит только одно слово «самодовольно», но как много дает оно для понимания ограниченности Грушницкого! Столь же комично выглядит и его «геройское облачение»: на прогулке он «сверх солдатской шинели повесил шашку и пару пистолетов».[4] Тот же прием изображения используется для воспроизведения внешности некоего пьяного господина во фраке: у него «длинные усы», «красная рожа» и «мутно-серые глаза».[5]

Бедность внутренней жизни Грушницкого проявляется и в том, что Лермонтов совершенно не изображает каким-либо самостоятельным приемом переживаний Грушницкого, а рисует их только через внешнее выражение. Уже одно это свидетельствует о плодотворности приема портретной характеристики. Она во многом помогает сделать вывод о поверхностности, незначительности переживаний Грушницкого, об отсутствии у него большой душевной жизни. Так, в единстве содержания и формы создает Лермонтов образ ничтожного Грушницкого.

---

[1] Там же, стр. 276.
[2] Там же, стр. 246.
[3] Там же, стр. 254.
[4] Там же, стр. 259.
[5] Там же, стр. 264.

Итак, мы видим, что Лермонтов в романе «Герой нашего времени» широко использовал ряд приемов портретной характеристики. Анализ портретной живописи автора романа позволяет сделать существенный вывод. Если приемы передачи внешности персонажей характерны для реалистического письма, то в красках портретной живописи (особенно при обрисовке внешности таких персонажей, как девушка из Тамани, княжна Мери, а кое-где и самого Печорина), несомненно проявляется и романтическая колоритность.

Лермонтов по-своему использовал такие приемы портретной характеристики, как основная зарисовка внешности, характеристика внешности одного персонажа глазами другого, ее сатирическое изображение. Но основная, отличительная особенность портретной живописи Лермонтова — это прием портретной автохарактеристики, позволяющий с наибольшей глубиной проникнуть в душевные переживания героев романа. Все приемы служат одной цели: реалистическому раскрытию внутренней жизни персонажей, являются важнейшими элементами мастерства замечательного художника.

В. Г. ПУЗЫРЕВ

(Мелекесский пединститут)

ФУТУРИСТЫ НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

В сложной литературной жизни Дальнего Востока (1917—1922 гг.) широкое распространение получил футуризм. В отличие от партизанской поэзии, которая развивалась среди тайги и сопок и явилась одной из форм революционного творчества народа, футуризм возникал в крупных городах края: Владивостоке, Чите, Харбине и др. Его «питательной средой» была городская мелко-буржуазная интеллигенция. Неоднородная по своему составу, подверженная колебаниям, она не сразу разобралась в революционных событиях. Часть ее открыто сотрудничала с интервентами, другая — большая часть — в мучительных поисках приобщалась к революции и Советам.

Автором концепции футуризма, которая объясняла его появление на Дальнем Востоке, был Н. Ф. Насимович (Чужак). (Ст: Художество в 1919 году»). При некоторых достоинствах концепции, она в целом — внеисторична, односторонняя. Футуризм в ней единственное достойное внимания направление, прообраз советской литературы. Его колыбель — революция. Он вывезен на Дальний Восток из центра страны, ни исторически, ни литературно с ним не связан. Появился он, если следовать за Н. Чужаком, при особенных обстоятельствах. К началу революции Сибирь и Дальний Восток окончательно сбросили «обноски реализма», ветер революции разметал их в прах. А взамен реализму нового искусства не было создано. «Вот тут-то контрабандой и заехали к нам (в Приморье,— В. П.) новые течения в художестве, да, увидев пустое место, так у нас и остались».[1] Такова — кратко—сущность концепции Н. Чужака.

Не говоря о том, что в Приморье и Приамурье до революции была своя, хотя и слабая литературная жизнь, глав-

[1] «Неделя», (газ.), 1920, 1 января.

ным образом поэзия политических ссыльных (Г. Шпилев, Г. Калмыков, Ф. Чудаков (Амурец), П. Гомзяков и др), ради справедливости следует заметить, что с 1917—1918 гг. одновременно с футуризмом развиваются поэзия партизан и городская рабочая поэзия. Они не только не открещивались от реализма, напротив — высоко ценили его и опирались на его традиции. Во-вторых, в своей концепции Н. Чужак обходил вопрос о противоречивой мелкобуржуазной природе футуризма, не учитывал наличие местной питательной среды, способствовавшей «укоренению» нового направления.

А она, эта среда, существовала. Дальневосточная окраина, ввиду позднего освоения ее русскими, не испытала крепостного права; переселенцы заселяли свободные и плодородные земли, в основном среднего Амура и Приуссурья. Старожилы края с 60-х—70-х гг. XIX века, особенно уссурийское и забайкальское казачество, жили зажиточно. При слабо развитой царской администрации, которая не всегда охватывала громадную территорию края, они чувствовали себя более свободно, чем земледельцы центральной России и Украины. Большим подспорьем в хозяйстве были рыбалка, тайга, охота. И не случайно, что мелкобуржуазные настроения при малочисленности (по сравнению с крестьянством) организованного рабочего класса ощутимо сказывались, например, на партизанском движении первых двух лет гражданской войны. Это обстоятельство отмечено А. Фадеевым в переписке с дальневосточниками,[1] в его рамане «Последний из удэге», В. Ивановым в повести «Бронепоезд 14-69», в произведениях других писателей.

Исследуемая нами проблема футуризма почти не решена, так как слабо изучена. Ее постановка имеет смысл. Не определив социальные истоки, место и содержание футуризма, его плюсы и творческие издержки, отрицательные последствия для творчества ряда писателей, наконец, роль Дальневосточной партийной организации в борьбе с футуризмом, невозможно во всей полноте представить процессы, которые привели к утверждению советской литературы у берегов Тихого океана. Тем более, что футуризм развивался здесь в условиях интервенции, и поэты-футуристы были поставлены лицом к лицу с врагами большевизма и советской куль-

[1] См.: Фадеев А. А. Собр. соч., т. 5. М., ГИХЛ, 1961, стр. 562.

туры. Сама обстановка вынуждала поэтов определенно заявить о политических и эстетических взглядах, обнажала классовую сущность футуризма, снимала покров мнимой революционности и бунтарства. Футуризм здесь очень своеобразен.

Первую попытку истории футуризма сделал А. Татуйко в статье «Борьба против футуризма в Дальневосточной республике».[1] Но статья ограничена периодом 1921—1922 гг., когда футуризм пошел на убыль. Кроме того, глубоко анализируя содержание борьбы с футуризмом, автор ограничился рассмотрением читинского круга писателей, не привлек материалы Приморья и Приамурья. В историко-литературном плане проблема не разработана.

Футуризм появился на Дальнем Востоке в 1918 году, значительно позднее, чем в центральной России, совпал с Октябрьскими событиями и просуществовал недолго, до конца 1922 года.

Будучи целостным как литературное явление с общими для многих его представителей особенностями, при внешнем единообразии, он не был однородным. Революция внесла существенные поправки в футуризм. Речь идет не о перерождении его природы. В принципе он остался формалистическим искусством, провозглашавшим разрыв с идеями демократизма и свержение того наследия, которое пролетариат брал на вооружение. Революция предрешала крах футуризма, усиливала процесс его разложения, открывала глаза тем, кто хотел служить искусством народу. Эта новая тенденция в творчестве целого ряда приверженцев футуризма взрывала его изнутри, освобождала от пут формалистического искусства, вела к народу, на путь советской литературы. Те же, кто не принял революции, оказались отброшенными в стан врага или обрекли себя на многолетний творческий застой, стали изгоями-эмигрантами на долгие годы. Многие навсегда порвали связи с родиной.

В середине 1919 года на Дальнем Востоке сложилась большая группа футуристов с центром во Владивостоке. В нее входили Н. Асеев, С. Третьяков, С. Алымов, Д. Бурлюк, В. Матвеев (Венедикт Март), В. Рябинин (Владивосток), П. Незнамов (П. В. Лежанкин), В. Статьева (Перевощикова), (Чита); Ф. Камышнюк (Харбин) и многие другие. В начале 1919 г. во Владивосток из Сибири, занятой Колча-

[1] «Дальний Восток». 1960, № 5. стр. 160—167.

ком, прибыл для работы в легальных и большевистских (нелегальных) изданиях опытный партийный газетчик Н. Чужак.

Исключая местных, по разным причинам во Владивостоке оказались Н. Асеев рядовым 34 запасного пехотного полка (1917 г.), С Алымов, прибывший из Австралии (1917 г.), С. Третьяков —из Сибири (начало 1919 г.) и Д. Бурлюк с передвижной выставкой картин (середина 1919 года). По рекомендации большевика П. М. Никифорова Н. Асеев назначен помощником по делам городской биржи труда, одно время был секретарем редакции журнала «Тихий океан» и редактором «Дальневосточного обозрения». С. Алымов открывает кабаре «Черная кошка». Н. Чужак работает корректором и сотрудником «Обозрения», которое при колчаковских властях, когда партия находилась в подполье, несколько месяцев являлось легальным органом трудящихся.[1] В нем печатались А. Богданов, Н. Асеев, С. Третьяков. Д. Бурлюк жил за счет платных выступлений и доходов от выставки картин. На протяжении двух лет Владивосток остается центром притяжения футуризма. Именно здесь, после вступления в город партизан под командованием С. Лазо, в феврале 1920 года появился «Манифест дальневосточных футуристов», подписанный Н. Асееевым, С. Третьяковым, Д. Бурлюком, И. Пальмовым и др. Он начинался словами:

Да здравствует
Всенародное,
Великолепное,
Безудержное
Искусство будущего![2]

После японского переворота в апреле 1920 г. и начавшихся репрессий изменяется состав и место пребывания группы. Через Харбин в Читу выезжает Н. Асеев, с образованием ДВР С. Третьяков назначен товарищем министра культуры. В Чите останавливается Н. Чужак, редактор журнала «Творчество» и газеты «Дальневосточный путь». К ним примыкают читинцы: П. Незнамов, автор стихотворений «Пикник поэтов» (1920 г.), В. А. Силлов и его жена поэтесса О. Г. Перовская, авторы сборников «Крылья взмахнувшие» и «Зрач-

[1] См.: «Дальневосточный путь», 1922, № 278, 3 ноября.
[2] «На рубеже», 1935, кн. 1, стр. 122.

ки весны» (1920 г.).[1] К Чите тяготеют и оставшиеся во Владивостоке поэты-футуристы Д. Бурлюк, И. Жуков и др. С седьмого номера издание журнала «Творчество» перенесено в Читу, куда вместе с ведущими поэтами в 1921—1922 гг. перемещается и «столица» футуризма. Обновляется состав группы: появляются новые поэты и выпадают из ее состава С. Алымов, В. Статьева, Б. Буткевич (Бэта), выехавшие в Китай и др. Группа устанавливает тесный контакт с В. В. Маяковским.[2]

Таковы два периода в истории футуризма на Дальнем Востоке: владивостокский (при интервентах) и читинский (в условиях ДВР).

В чем их своеобразие?

До японского переворота группа выступала относительно целостно. Футуристы располагали печатными органами, сотрудничали в литературных приложениях «Воскресенье» и «Неделя» к газетам «Голос родины» и «Дальневосточное обозрение». Издавались сборники стихов: Н. Асеева «Бомба», С. Третьякова «Железная пауза», В. Марта «Изумрудные черви» и «Тигровые чары», Н. Костарева «Идея Фихсе», С. Алымова «Киоск нежности», Д. Бурлюка «Лысеющий хвост» и др. Возникла потребность творческого общения и объединения поэтов. Его инициатором выступил Н. Асеев. Еще в 1917 году во Владивостоке удалось созвать первую конференцию футуристов, но объединения не произошло, футуризм организационно оформился с возникновением Литературно-художественного Общества (ЛХО) 12 января 1918 года.

На первых порах ЛХО имело нечеткую эстетическую программу. Но и по ней частично можно судить об особенностях возникшего левого искусства, сторонники которого, отрицая предшественников, сами во многом наследовали мотивы дореволюционного футуризма. Как замкнутая группировка ЛХО ограничивалось относительно узким кругом интеллигенции, что сковывало его творческие возможности, усиливало настроения богемы, вызывало неустойчивость его состава. Человек и природа (дальневосточный и японо-

---

[1] Здобнов Н. В. Материалы для сибирского словаря писателей. М., 1928. (Приложение к журналу «Северная Азия». 1927)

[2] См.: Большаков А. П. Литературное краеведение.—В сб.: «За высокое качество преподавания литературы в школе». Хабаровск. 1956. стр. 55—56.

китайский экзотический пейзаж) предпочитались общественным проблемам. Признание человека как самоценности, в его биологических отправлениях, порождало так называемый «биологизм», который вытекал из индивидуалистической психологии его ревнителей. Отсюда — субъективизм в оценке происходящего за пределами переживаний и эмоций личности, изолируемой от общества, эротика с культом ниспровержения семьи и брака (С. Алымов, В. Статьева), идеализация сильной личности (А. Несмелов, В. Рябинин), мотив новой «варфоломеевской ночи», жестокой анархической расправы над старым миром (Венедикт Март).

Бунт распространялся и на область языка. Его коверканье во имя «самовитого слова», игнорирование законов грамматики, экспериментаторство с целью создать язык, понятный лишь узкому кругу людей, причастных к тайнам словотворчества,—все это приводило к отрыву искусства от жизни, литературного языка от языка народа.

Мелкобуржуазное фрондерство и нигилизм по отношению к различным сторонам старого уклада в обстановке колчаковщины, когда партия действовала из подполья, а революционная часть интеллигенции (А. Фадеев, Н. Наумов и др.) —ушла к партизанам,— имело некоторый смысл. Хотя и робко, но футуристы критиковали основу собственнического мира, интервентов и их ставленников. Стихи, например, С. Алымова и В. Марта отражали недовольство буржуазными порядками Владивостока и бунтарские настроения известной части массы.

В середине 1919 г. с целью укрепления ЛХО избирается его новая руководящая пятерка: Н. Асеев, С. Третьяков, Д. Бурлюк, В. Март и К. Синяков — казначей Общества. Все издания футуристической литературы решено сосредоточить во Владивостоке. Обновлению ЛХО в большой степени содействовал Н. Насимович (Чужак), стремясь приблизить его к общенародной борьбе с японо-американскими интервентами. Но войдя в Общество, он не сладил с этой трудной задачей. Вместо того, чтобы влиять на футуризм, сближая его с пролетарским творчеством, он сам попал под влияние Н. Асеева, С. Третьякова, Д. Бурлюка.

Субъективно честные намерения Н. Чужака всемерно помогать возникшей советской литературе, которую он практически свел к левому искусству, не вызывают сомнений. «Поискам рабочих, как бы корявы они ни были,—писал он, —а тем более попыткам масс организованно через эмоцию

воздействовать на быт — должно быть отдано прямое предпочтение».[1] Он поощрял и поддерживал молодых поэтов Пролеткульта, в целом положительно отозвался об А. Ярославском, его молодой и потому непрестанно борющейся с митинговой прозой поэзии. «В ней много искренней и неуемной радости. Это поэзия надежды... стихи по-юному задорны и искренни»,[2]—говорил Н. Чужак. Не без его участия дальневосточный читатель познакомился с творчеством В. Александровского, В. Казина, М. Герасимова и других пролетарских поэтов России. В газете «Красное знамя», Н. Чужак, являясь ее редактором, нередко печатал стихи рабочих Владивостока. Он умело защищал достоинство советской и партийной печати.

Но это в целом плодотворное направление большой партийной и пропагандистской работы Н. Чужака относится к 1918, началу 1919 года, когда он широко ставил вопрос о путях развития советской литературы. С 1919 года происходит заметное изменение эстетических вкусов и симпатий Чужака и сближение его с футуристами. Его взгляд на искусство становится более узким, более «цеховым». Что само по себе не случайно.

Во-первых, он лично был причастен к творчеству, писал стихи и фельетоны, в которых формальные элементы преобладали над содержанием, затемняя тему и снижая ее прицельность. Поэзия превращалась в игру словом.

Ах, у танты, у Антанты
В залах — дамы, в залах — франты,
Музыканты, концертранты,
Лейтенанты, адъютанты,
Формы, канты, фраки, банты,
Элеганты и галанты...
На красавцах — аскельбанты,
У красавиц — диаманты,
Аграманты, бриллианты.
Это — общество Антанты.[3]

Во-вторых, за развенчанием прошлой культуры, столь характерным для футуризма, у Н. Чужака скрывалось пре-

[1] ЦГАЛИ Ф. 1230, оп. 1—С, д. 454, л. 89.
[2] «Дальневосточное обозрение». 1919. № 74, 3 июня.
[3] Хабаровский партийный архив. Ф. 44, оп. 1, д. 123, св. 1, л. 2.

небрежение к устному народному творчеству, — богатствам его языка и, естественно, к той поэзии, которая использовала их. Он выводил за пределы искусства поэзию, близкую народно-песенной традиции, литературу демократическую, пролетарскую агитационную поэзию начала XX века, наконец, некоторых пролетарских поэтов первых лет революции.[1]

Знакомство с произведениями В. Маяковского, в которых поэт еще отдавал дань футуризму, усилило интерес Н. Чужака к левым футуристам. Но он безоговорочно принял все творчество поэта, как подлинно пролетарское искусство и стал горячим его поклонником. Он отождествил Маяковского и футуризм, не заметив, что поэт рвал сковывавшие его путы старой эстетики и развивался в направлении социалистического реализма. Маяковский первых лет революции стал для Чужака своеобразной догмой, эталоном нового искусства. Догматизм Н. Чужака и заключался в том, что, используя положение редактора ряда советских газет и фактического хозяина их типографий, он не только провозгласил футуризм единственным направлением советской литературы, но и пытался навязать его писателям. Тем, кто, на его взгляд, приближался к новым догмам, Чужак, не скупясь, раздавал спасительные индульгенции. Все инакомыслящее отлучалось от нового искусства.

Эволюция взглядов Н. Чужака на искусство не прошла незамеченной. Ее очень точно охарактеризовала литературная общественность Владивостока. «Недавно очень недовольный современным искусством и брезгливо на него поплевывавший, теперь, попав в футуристическую компанию, Дилетант (псевдоним Н. Чужака.—В. П.) выглядит приручением. Чрезвычайно умственно, с потугами на обилие мыслей и афористичность он подводит пролетарский фундамент под футуризм и вымучивает из себя призывы молодого творчества».[2]

О том же самом позднее свидетельствовал и П. Незнамов: «Во Владивостоке Н. Чужак был сперва противником, а потом защитником футуризма, он защищал футуризм с такими перегибами, что объяснить это можно было только отсутствием такта, а также специальных знаний».[3] Однако

---

[1] «Неделя», 1920, № 1, 1 января.
[2] См.: «Бирюч» (жур.), 1920, № 1, стр. 10.
[3] «Маяковский В. в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1963, стр. 357.

заклинания Чужака о том, что футуризм — искусство пролетариата, не устраняли анархического индивидуализма в эстетике, отрыва формы от содержания, не отменяли отрицания реалистического искусства.

Левацкие декларации Н. Чужака об избраннической, гегемонистской роли футуризма, искреннее убеждение, что за ним — будущее (см. статьи: «Словотворчество», «Голгофа пролетарской культуры», «Художество и пролетариат»), на деле оказывались далекими от подлинной заботы о социалистической литературе. В пылу увлечения пропагандой «левого» футуризма он не заметил того, что явно представлялось другим,— языковой формализм, омертвляющий рекламируемое им искусство. Прав был П. Далецкий, когда писал, что дореволюционный и послереволюционный футуризм в этом смысле похожи друг на друга. «Когда присмотришься к бунту русского футуризма, становится до крайности очевидным, что если по видимости бунт этот и был, но по существу дела его как бы вовсе и не было, т. е., не было там, где большинство хотело бы его видеть. Мне кажется, что преувеличена боязнь футуристов об отмирании нашего языка».[1]

Догматическая нетерпимость, стремление во что бы то ни стало выглядеть ортодоксальным, убеждение в личной непогрешимости привели Н. Чужака к идейным и эстетическим просчетам. В частности, поощряя Д. Бурлюка и публикуя его стихи в журнале «Творчество», Н. Чужак по существу поддерживал «речетворчество» и языковую заумь Бурлюка, который открыто заявлял, что футуристы—ниспровергатели языка классической литературы: «Проблема искусства— проблема формы. Прекрасное искусство — прекрасная форма. Новое искусство — новая форма. Идейное содержание есть уже дополнение искусства, надстройка ему».[2]

Творчество Бурлюка и на Дальнем Востоке не претерпело сколько нибудь серьезных изменений. Ожесточенная борьба с Колчаком и интервентами в Сибири, через которую проехал он, а также в Приморье, где Бурлюк остановился, не нашли отклика в его стихах. Он по-прежнему остался поборником «автономности» искусства, независимого от политики. Таковы дальневосточные стихи Д. Бурлюка: «Стихеты», «Черное», «Весна», напечатанные в «Голосе родины».

[1] «Красное знамя», 1920, № 170, 9 мая.
[2] «Голос родины», 1920, № 200, 30 мая.

Нагромождение словесных бессмыслиц, старославянизмов, обращение к архаическим именам в сочетании с модернистской заумью присущи многим его произведениям. Характерно описание Владивостока (1919 года!) в стихах «Гелиовосход».

В кошнице гор Владивосток —
Еще лишенный перьев света,
Когда, дрожа, в ладьи Восток
Стрелу вонзает Пересвета.
Дом — моД
Рог — гоР
Потоп! Потоп!
Суда, объятые пожаром
У мыса Амбр, гелиотроп
Клеят к стеклянной коже рам.[1]

Поверив в футуризм, Н. Чужак пытался использовать Приморское Отделение Пролеткульта для пропаганды футуро-картин Бурлюка. Когда это не удалось, Чужак обрушился с бранью на Отделение и с упреками о равнодушии к живописи. «Пролеткульт не захотел и пальцем пошевелить для искусства»,[2]—заявил Н. Чужак. Увлеченный догматом футуризма, как пролетарского творчества, он подчас терял ощущение живой жизни.

Все это так. Но с другой стороны, поощряя Н. Асеева, С. Третьякова, П. Незнамова, В. Марта и др., он настойчиво требовал от них служения революции. Пример В. Маяковского, слившего искусство с революцией, стал для Чужака тем образцом, приближение к которому едва ли не главная цель художника. И поэты прислушивались к голосу опытного литератора и газетчика, откликались на вопросы, волновавшие трудящихся Дальнего Востока.

П. Незнамов в стихах «Дэ-вэ-эр» выразил общенародное желание видеть Читу освобожденной от банд атамана Семенова. Обращаясь к истерзанной белыми Чите, он призывал к воссоединению ее с большевистской Россией:

Страна родимая под мощною стихией
Порывов светлых к радости земной.
Я верю, что единою душой

[1] «Воскресенье», 1919, № 5, декабрь.
[2] «Голос родины», 1920, № 167, 18 апреля.

Ты будешь жить с Советскою Россией,
Твоею старшею геройскою сестрой![1]

Венедикт Март (В. Н. Матвеев) с чувством гордости заявлял о личной причастности к освободительной борьбе народа и вере в торжество борьбы:

Россия — красные уста
Бессчетного раба,
Зовущие восстать
Смирившихся в гробах.[2]

Гражданские мотивы усиливаются в творчестве С. Алымова, Ф. Камышнюка, В. Павчинского (Ноэля) и других. Даже Бурлюк, поддавшись общему воодушевлению, в стихотворении «Сибирь» передавал ощущение новой жизни в стороне, бывшей огромным царским острогом и тюрьмой. Правда, и здесь верный себе Бурлюк воспринял борьбу Сибири как проявление традиционного анархического бунта и своеволия каторжных времен. Но строчки характерны:

...Ныне здесь пахнуло новью.
Пусть прежде сумрачна тайга.
Зубовно — скрежетом и кровью, —
Подвластна горькому злословью,
Сибирь — гробница на врага —
Навек помечена: «в бега».[3]

Пропаганда футуризма в его революционной разновидности расстраивала ряды литературной реакции, способствовала более глубокому обнажению противоречий в среде ЛХО, приковывала внимание к революционным темам.

Поэтому неспроста забеспокоилась белогвардейская печать, желая видеть футуризм в прежнем состоянии. Бунт Н. Асеева, С. Третьякова, П. Незнамова и др. приобрел политическую окраску. «От программы Маринетти в русском футуризме осталось мало,—с неудовольствием замечала газета «Русская мысль».— Чтобы удержать за собой выгодное положение «пролетарского искусства», футуризм пошел на компромиссы, и лозунг воинствующего индивидуализма ус-

[1] «Дальневосточная республика», 1920, № 88, 24 августа.
[2] «Вперед», 1920, № 234, 12 декабря (Харбин).
[3] Сб. «Сибирский мотив в поэзии». Чита, 1922, стр. 83.

тупил свое место «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».[1] Конечно в этом злобном выпаде немало преувеличений, но констатация самого факта перехода ряда футуристов на сторону революции показательна. Реакционные газетчики сожалели об утрате со стороны отдельных футуристов свободы творчества, о их «компромиссе» с Советами. Однако настоящую свободу революционным поэтам-футуристам принесли в начале 1920 г. во Владивосток и другие города края партизаны из сопок. Поэты освобождались от военной цензуры белых. В это время создают свои лучшие стихи Н. Асеев, С. Третьяков, С. Алымов. Но не все футуристы восторженно встретили победителей. Свобода писать, предоставленная революционными войсками, становится в тягость для В. Рябинина, В. Статьевой, Б. Бэты и многих других, которым предпочтительнее и приятнее было знакомое прошлое, чем неизвестное будущее. Так заканчивался владивостокский период в развитии футуризма. Предстояли новые испытания и дальнейшее нарастание в нем внутренних противоречий.

После японского переворота происходит окончательное размежевание. Н. Асеев, С. Третьяков, В. Март, П. Незнамов приняли революцию и объявили борьбу интервентам. Несколько по-иному сложились судьбы А. Несмелова, С. Алымова — после продолжительных колебаний поэты ушли с белоэмиграцией. Д. Бурлюк, Б. Буткевич (Бэта), В. Статьева отреклись от родины и навсегда порвали связи с народом. О причинах отъезда Бурлюка в Японию, а затем в США в одной из газет сообщалось:

Не удалось Владивосток
Ему кривляньем одурачить.
И он поехал на Восток,
А из Японии утек
Американцев околпачить.[2]

С 1920 года Рябинин и Бэта сотрудничают в японской газете «Владиво-Ниппо» и в белогвардейской печати. С участием Б. Бэты, Л. Тяжелова, М. Скачкова и др. в апреле 1922 г. издается сборник «Парнас между сопок» — квинтэссенция антисоветской клеветы, белогвардейско-монархических идей, сгусток идейного отступничества и предательст-

[1] «Русская мысль», 1920, № 15, 1 января.
[2] «Голос родины», 1922, ноябрь.

ва. Поэты по существу смыкаются с символизмом, который в годы интервенции на Дальнем Востоке представлял собой откровенно реакционное направление. Таковы стихи символистов Ю. Галича (Гончаренко) с обожествлением сильной личности, свободной от моральных обязанностей перед обществом, О. Худяковой с проповедью счастья смерти как избавительницы от большевистского «удушья», богемные мотивы А. Шевелева (Ольгина), умершего в феврале 1921 г. от морфия и пьянства. Издательские и личные связи правого крыла футуристов с подобными поэтами лишь подчеркивали глубину той пропасти, которая отделяла их от Н. Асеева, С. Третьякова и др. Стихи Б. Бэты, Л. Тяжелова, М. Скачкова из «Парнаса» полны ужаса перед революцией, страха перед возмездием за преступления против народа, поэтизацией безобразного, апологией соблазна и греха. Они истеричны и слабо художественны.

В изданиях футуристов, сотрудничавших с интервентами, в том числе и в «Парнасе», настойчиво проводилась идея чистого искусства, выдвигалось требование аполитичности и полной свободы для анархиствующего интеллигента, сводилась на-нет социальная функция литературы. Считалось признаком хорошего тона порочить творчество писателей XIX века. Вслед за Бурлюком поэты огульно отрицали искусство прошлого, нервозно и с предубеждением относились к тем деятелям культуры, которые сближались с народом, но не были футуристами (Г. Шпилев, В. Павчинский (Ноэль) и др.), поддерживали формализм, как противоядие, предостерегающее от традиций художественной классики. Неоднократно заявляли, что искусство свободно как от политики, так и от «утилитарной» литературы. Последняя, по словам С. Алымова, — барьер между читателями и современным искусством, футуризмом.[1] Отрицание классики перерастало в отвержение реализма. Нередко оно соприкасалось с призывами к варварскому истреблению всех без исключения ценностей прошлого, как бесполезных и даже вредных для пролетариата. С вызовом векам культуры в стихотворении «Поэту» С. Третьяков пророчествовал о гибели классического наследия:

Старые миры — колыбельный писк.
Броне голов сегодня на струнах

[1] ЦГАЛИ Ф. 1885, оп. 3, д. 2, л. 6.

Песня — кровавый оттиск.
Глашатай! Греми на трибунах...
Цветы голубоглазых фей —
Голодному лепестки не жевать!
Статуэтки бей, не жалей!
Новые вскормит мать.[1]

Таким образом, две группы футуристов, находясь на противоположных баррикадах, в отрицании искусства прошлого смыкались друг с другом с тем отличием, что первые видели в отрицании — утверждение мнимореволюционного искусства, а вторые — сохранение дореволюционного модернизма.

Распалось ЛХО Владивостока: Н. Асеев, С. Третьяков вышли из его состава и возглавили журнал «Бирюч»,[2] который издавался с февраля 1920 г. под редакцией С. Третьякова. Его сотрудники поставили целью «в парчевые одежды одеть души воскресающие и умеющие рушить и ненавидеть отжившее, так же как любить и творить завтрашний день духа-повстанца: в линии, звуке и слове из шумов и промельков сегодняшнего дня». Иными словами — запечатлеть величие революции на основе поэтики футуризма. Советская печать встретила «Бирюч» как журнал, «производящий отрадное впечатление».

Несколько позднее, весной 1920 года, Н. Чужак получил от Дальбюро РКП (б) разрешение на революционно-футуристический журнал «Творчество», который превращается в ведущий орган левого искусства на Дальнем Востоке. Первые шесть номеров «Творчества» появились во Владивостоке; с июня 1921 года издание перенесено в Читу — административный центр Дальневосточной республики.[3]

По-прежнему, наряду с целями политической пропаганды революции и привлечения лучшей части буржуазной интеллигенции на сторону революции, журнал ставит задачу

---

[1] «Дальневосточная трибуна», 1921, № 27, 27 февраля.

[2] Бирюч — вестник, оглашавший с площади указы царя и бояр, — своеобразная устная газета.

[3] «Творчество» — ежемесячный журнал культуры и искусства. Издателями его были Приморский, а затем Читинский областные комитеты РКП (б). Во время меркуловщины журнал был изъят из библиотек (См.: Хабаровский государственный архив. Ф. 537, оп. 1, д. 60, л. 53).

осуществления своих целей художественно-изобразительными средствами футуризма.

Одновременно с читинской группой на базе типографии советской газеты «Вперед» в Харбине образуется литературно-художественный клуб «Окно» с журналом «Окно». Учитывая печальный опыт ЛХО и «Балаганчика» с доступом всех пишущих и интересующихся литературой (в «Балаганчик» проникали и офицеры семеновского пошиба), организаторы «Окна» ограничили доступ в объединение футуристами или сочувствующими им и отгородились от поэтов-рабочих. Это неизбежно внесло элемент замкнутости, групповщины и литературной богемы. Атмосфера, царившая на собраниях-субботниках «Окна» с взаимовосхвалениями и цеховщиной, верно передана в одной из пародий:

Среди поэзо-корифеев
Спустился к нам в Харбин
Поэзо — Николай Асеев.
В «Киоске нежности»
Футуро-пилигримов
Его приветствовал
Стихеттами Сергей Алымов.
Всех уверял Сергей Алымов,
Что эгофутурист Асеев
Талантливей, чем Осип Дымов.
И далее наш Серж
В пылу бурлючьего азарта
Поставил выше Пушкина
И Венедикта Марта.
В ответ на эту лесть
И Николай Асеев
Сказал: «Нет выше ничего
Алымовых Сергеев!»[1]

«Окно» явилось своеобразным продолжением журнала «Творчество». В «Окне» печатались и выступали Н. Асеев, С. Третьяков, В. Март, С. Алымов, Ф. Камышнюк и другие футуристы.

Таким образом, появляются два противоположных направления в дальневосточной группе футуристов, с обособленными идейно-эстетическими платформами и печатными

[1] «Вперед», 1920. № 220, 25 ноября (Харбин).

органами. Внутренние разногласия, назревавшие в ЛХО и футурокафе «Балаганчик» 1919 года, привели к образованию двух групп. Из чисто местных, «приморских» они выросли до идейного разрыва в масштабах всего Дальневосточного края от Читы до Владивостока.

Разногласия стали очевидным фактом и самим футуристам. Каждый из них еще более строго и взыскательно проверяет свое отношение к революции и задачам искусства. Известные симпатии Н. Асеева к Д. Бурлюку уступают место осуждению его аполитизма. «Бурлюк был настолько аполитичной богемой, что мог бы обосноваться в любом месте, были бы краски и кисти для работы. Это он и доказал, выехав в США, где продолжал быть тем, чем он был всегда, т. е. культуртрегером живописного и политического искусства... Однако никогда и нигде он не изменил самому себе, продавшись политическим нашим врагам и клеветникам»,[1] — так много поздней оценивал Н. Асеев отношения с Д. Бурлюком. Сходя с высот олимпийского спокойствия, Бурлюк в свою очередь раздраженно и зло полемизирует с газетой «Красное знамя», принявшей решение не допускать его на свои страницы. Под видом защиты всего футуризма он защищает аполитизм и свободу творчества от интервенции и революции.

Наскоки Бурлюка на советскую печать пришлись по душе В. Рябинину, который и раньше, до апреля 1920 года, находился под влиянием формальной эстетики Бурлюка. Он копировал стихи «мэтра», с их разорванной фразой, с множеством многоточий, знаков вопросов и восклицаний. Форма подавляла содержание «продукции» В. Рябинина. Еще до сотрудничества во «Владиво-Ниппо», подразумевая себя, Виталия Рябинина, он облюбовал образ поэта Вилли, который живет для «никого». О политической позиции «Красного знамени» он в издевательском тоне писал:

Смейтесь, извивные!
Смейтесь, сугубые!
Смейтесь губами бессмехными...
Смех — ваш удел,
Ваше оружие,
Щит ваш защитный, —
Вам Вилли не стронуть.

[1] Из неопубликованного письма Н. Асеева от 26 ноября 1961 г. к автору настоящей статьи.

Позиция избранного одиночки, равнодушного к освободительной борьбе народа, в конце концов привела Рябинина к капитуляции перед интервентами. Н. Чужак вынужден был выступить с отповедью футуристу-капитулянту: «Господин Виталий Рябинин — типичный образец дальневосточной литературно-художественной богемы и последний его дебют во «Владиво-Ниппо» имеет основание думать, что он не одиночен. Сам Рябинин вне пределов стихотворства»...[1]

После японского переворота (апрель 1920 г.) претерпели изменения и взгляды С. Алымова на искусство. От революционных тем февраля-марта 1920 г. («Первомайский гимн», «Корея на кресте», «Из берегов» и др.) он обратился к прежним мотивам, к экзотическим пейзажам Японии, Индии, Австралии, к камерной любовной поэзии. Одно перечисление фарсов, скетчей, шаржей, написанных для белоэмигрантской публики Харбина, говорит о неблагополучии в творчестве поэта. («Ятаган страсти», «Бульварный дурак», «В розах Жаклино», «Искушение святого Антония», «Мнимый евнух», «Паж бриллиантов» и др.).[2] В статье «О творчестве» С. Алымов ставил под сомнение эстетику Чернышевского и склонялся к искусству для искусства. «Вопрос творчества главным образом есть вопрос творческой души»; «Искусство не зависит ни от революции, ни от реставрации»; «Творчество — божественно», — такова программа Алымова в конце 1921,1922 гг. Оценивая читинские номера «Творчества», он критикует журнал за соединение в нем искусства и политики, литературы и пропаганды: «Соседство вынужденное, творчества в «Творчестве» мало».[3]

Подобная оценка журнала недавним его сотрудником вызвала возмущение Н. Чужака, Н. Асеева и др. Чужак поставил С. Алымова в разряд «поэтов, докатившихся до бульвара».[4] Н. Асеев, любивший Алымова, на этот раз строго предупредил его о пагубности отрыва поэзии от социальных проблем, о безнадежности искусства для искусства, как спасательного средства от «палящего дыхания современности, которое морщит пергамент старины».[5]

---

[1] «Воля», 1920, № 112, 5 сентября.
[2] ЦГАЛИ. Ф. 1885, оп. 3, д. 4, л. 112.
[3] ЦГАЛИ. Ф. 1885, оп. 3, д. 2, л. 7.
[4] «Сибирский мотив в поэзии». Чита, 1922, стр. 79.
[5] ЦГАЛИ. Ф. 1885, оп. 3, д. 10, л. 20.

Более откровенно и прямолинейно за уклонение в сторону антиобщественного искусства осудил Алымова в «Литературных заметках», на «Киоск нежности» В. Павчинский (Ноэль). Он резко заметил, что поэзия алымовского сборника — «поэзия тряпок и кружев.., извращенная поэзия для извращенного вкуса».[1]

Разногласия футуристов вышли за пределы их объединений: владивостокского «Балаганчика», харбинского «Окна», читинской группы и стали достоянием дальневосточной печати, потому что решался принципиальный вопрос, какое искусство нужно для народа и кто его будет создавать.

Партийная печать выступила с разоблачением антисоветской платформы и антихудожественных вывертов правых футуристов: «Все их формы и образы стары, все это перепевы более талантливых их предтечей, а они в сущности являются эпигонами... Их язык — язык паралитиков и сумасшедших»,[2] — писала газета «Красное знамя» в адрес капитулянтов от искусства и в то же время защищала Н. Асеева, С. Третьякова от оскорблений, адресованных им со страниц «желтой» прессы.

Со своей стороны, белогвардейская печать поднимает на щит творчество В. Рябинина, Б. Буткевича (Бэты), А. Несмелова и др. Газета японских интервентов «Владиво-Ниппо» расточает похвалы формалистическим стихам Бэты, льстиво советует поэту идти избранным путем, если он желает быть «большим художником в будущем».[3]

Она подталкивает поэта А. Несмелова в лоно аполитизма, с удовлетворением замечает, что он в 1921 г. «не примкнул ни к одной из существующих политических школ и остался самим собой». Газетчики, продавшиеся японцам и американцам, умаляют достоинства стихов Н. Асеева, С. Третьякова и тех, кто шел за ними, обвиняют в измене футуризму.

Таким образом, перед нами не эстетический, семейный спор единомышленников времен «Балаганчика», а идейная борьба политических противников: подпевал интервентов, охранителей рутины с революционными тенденциями нового социалистического сознания во взглядах и творчестве лучших поэтов-футуристов.

---

[1] «Голос родины», 1920, № 375, 5 января.
[2] ЦГАЛИ. Ф. 1885, оп. 3, д. 10, лл. 20—21.
[3] «Владиво-Ниппо», 1922, № 451, 4 января.

Какова же дальнейшая судьба футуризма на Дальнем Востоке?

С 1921 года на большей части «буфера» — образовавшейся Дальневосточной республики, которая была объявлена демократическим государством, налаживается нормальная жизнь. Хотя Приморье, Камчатка и Сахалин еще находились под властью интервентов и военная задача не снималась с повестки дня, главные усилия направлялись на решение хозяйственных и культурно-просветительных проблем. Было ясно, что районы, захваченные интервентами, в скором времени воссоединятся с Советской Россией.

Под руководством большевиков, организаторов ДВР, трудящиеся принимаются за восстановление разрушенного хозяйства, укрепляются профсоюзы, комсомол, создаются политико-просветительные учреждения. Большое внимание уделяется народному просвещению, образованию и строительству новой культуры.[1] А трудностей на ее пути немало: экономическая разруха, невероятная усталость народа, враждебные акции меньшевиков и эсеров, разгромленное интервентами народное просвещение, разбитые типографии и клубы, острая нехватка квалифицированных и идейно зрелых работников культуры (лучшие их кадры находились в рядах Народно-революционной армии). Многие рабоче-крестьянские поэты еще не освободились от работы во фронтовых газетах.

Обстановка требовала определить особенности нового искусства, которое рождалось в борьбе с враждебными буржуазными направлениями, перспективы его развития. В силу ряда причин (занятость партийных руководителей хозяйством, войной, внешней политикой, сосредоточение культурных сил в армии, авторитет Н. Чужака как опытного газетчика-литератора, благожелательность к футуризму со стороны отдельных работников партии и др.) гегемонистское положение в области искусства ДВР заняли революционно настроенные футуристы.

Они объединяются вокруг журнала «Творчество» и газет «Дальневосточный путь» и «Дальневосточный телеграф». Налаживается издательство: выходят книги стихов С. Третьякова «Ясныш», П. Незнамова «Пикник поэтов», поэма «Замок души моей» И. Жукова, коллективные сборники

[1] См. кн.: Авдеева Н. А. Дальневосточная народная республика. Хабаровск, 1957, 64 стр.

«Неравнодушные строчки», «Сибирский мотив в поэзии», «Камены»; статьи Н. Чужака по эстетике футуризма — «От Бальдауфа до наших дней», «К диалектике искусства», «Через головы критиков», Н. Асеева — «Сибирская бась» и др.

К 1921 году группа «Творчество» освободилась от идейно чуждых ей людей, активно сотрудничала с большевиками, в самых различных литературных жанрах осуждала попытки оторгнуть Дальний Восток от Советской России, разоблачала белогвардейских марионеток,— ставленников империализма. Стихами-агитками она помогала бороться с разрухой и голодом, воодушевляла массы, проявляла заботу о развитии новой культуры, стремилась сплотить местные творческие силы на основе признания советской власти и левого искусства. В журнале наметилась тема гражданской войны: образы красного партизана и народоармейца, коммуниста и народа. (Н. Асеев — «Пускай растерзаны красные флаги», С. Третьяков — «Смотрю веселые лица чужих», С. Алымов — «Корея на кресте» и др.).[1] Футуристы Н. Асеев, С. Третьяков, П. Незнамов еще теснее, чем прежде, связали творчество с революцией и Советами. Они, например, призывали избирателей при выборах правительства ДВР отдавать голоса за коммунистов, список № 5, за тех

Кто трудящихся знамя не предал,
Красно-алое знамя победы.
А мятежно подняв в высоту,
Кто в минуту опасности, бури,
В Забайкалье, Приморье, Амуре
Оставался на смертном посту.[2]

Не меньшее внимание заслуживает деятельность группы «Творчество» по пропаганде произведений В. В. Маяковского. В журнале и газетах перепечатывались отдельные стихи поэта, отрывки из его поэм «Облако в штанах», «Война и мир», сообщалась биография поэта, публиковались статьи о его творчестве, рассказы о встречах с Маяковским. Литературные вечера, организуемые футуристами, часто заканчивались чтением стихов поэта — «Наш марш», «Левый марш», отрывков из поэм «150000000» и «Мистерия-буфф».

---

[1] См. Сб.: «Неравнодушные строчки». Чита, 1921, стр. 10—12, 17—20.
[2] «Дальневосточный путь», 1922, № 168, 27 июня.

Группа «Творчество» давала отпор клеветническим измышлениям «желтой» прессы о Маяковском, который-де отрицает всех поэтов, кроме самого себя, выступает как «прокурор искусства», продавшись советской власти из материальных соображений.[1] Естественно, что поэт с живым интересом следил за работой группы и при встречах с дальневосточниками жадно расспрашивал о жизни Владивостока и Сибири. Переписка и личные контакты с членами группы укрепляли его связи с футуристами из ДВР. В 1921 г. он собирался поехать в Читу, а в 1928 г. — через Дальний Восток в Японию — в кругосветное путешествие. К сожалению, правительство США отказало поэту в визе и замысел путешествия оказался неосуществленным. Пропаганда поэзии Маяковского сплачивала молодые литературные силы и явилась фактом большого культурного значения. Поэты учились у Маяковского умению подчинять поэзию задачам революционного дела и строительства новой советской культуры.

Особенно энергично и настойчиво пропагандировал Маяковского Н. Чужак. Догмат футуризма, как откровения новой литературы, он перенес из Приморья в Читу. И здесь Чужак толковал творчество Маяковского как законченный, совершенный и потому — образцовый футуризм. Именем Маяковского он стал подвергать остракизму всех тех, кто не был согласен с толкованием футуризма как социалистического искусства. Н. Чужак в сущности перечеркнул поэму пролетарского поэта Е. А. Трифонова (Бражнева) — «Поход», обвинив ее автора в идеализации «партизанщины» и гольтепового мародерства».[2] Не менее несправедливо он обошелся с А. Ярославским, Г. Поморским и др. Ослепленный идеей футуризма, он прошел мимо поэтов-партизан, не заметил в их творчестве ростков советской литературы. Достоинства поэтов стали определяться по степени близости к футуристам и программе журнала «Творчество». У Ярославского теперь оказывалось «мало формы, мало работы над растрепанным свободным стихом».[3] Поэт из сопок Георгий Отрепьев иронически был наименован «приамурским певцом во стане русских воинов »за то, что «неожиданно, лишь инстинктом» он может ухватить «футуристическую

[1] «Владиво-Ниппо», 1922, № 605, 18 июля.
[2] «Дальневосточный путь», 1922, № 172, 4 июля.
[3] «Творчество», 1921, апрель—июнь, № 7, стр. 152.

строчку».[1] А с другой стороны, Н. Чужак продолжал печатать Д. Бурлюка, с похвалой отзывался о В. Статьевой, выехавшей в Харбин, поощрял пропаганду наиболее формалистических произведений В. Хлебникова. Редактируемая Чужаком газета относила его к зачинателям послеоктябрьской поэзии. «Хлебников лег прочной мостовой в жизнь русской поэзии, его из нее не вычеркнешь, — последние десять лет идут под его знаком»,[2]—писала газета, явно преувеличивая заслуги этого талантливого поэта. Пропаганда языковой зауми Хлебникова и одновременно — революционных стихов Маяковского, который стремился выработать форму, понятную широким читательским массам, по меньшей мере была несовместима.

Ответ на вопрос, в чем причина столь противоречивых несообразностей Н. Чужака — литературного критика, следует искать не только в том, что Чужак возомнил себя едва ли не единственным подготовленным марксистом в области эстетики. Догматизм застилал Чужаку глаза, лишал возможности охватить сложную литературную жизнь. Исходя из ложной предпосылки, он пытался подчинить ее схеме, искусственно разделяя писателей на две группы: «ищущих новых форм для нового содержания» и «плетущихся по мещанско-суриковской старинке».[3]

Приверженность к облюбованным догмам предопределила резкие и, на первый взгляд, непонятные метания Н. Чужака из крайности в крайность. Он, например, то перехваливал Асеева, то порицал его стихи и статьи, в которых тот шел вопреки предначертаниям критика,[4] то всегазетно ругал А. Ярославского чуть ли не за отход от революции и мещанство, то восторженно отзывался о нем; ревниво оберегал от критики формалистские картины Д. Бурлюка, хвалил его стихи авансом, в надежде на то, что Бурлюк, по убеждению Н. Чужака, должен прийти к революции. Между тем, Чужаку был известен печальный инцидент с выставкой картин Бурлюка «Русское искусство в Японии», когда тот, после отказа Отделения Пролеткульта предоставить помещение для выставки, не счел ничего лучшего, как обратиться за помощью к оккупантам. За предоставленную «услугу»

[1] Там же, стр. 154.
[2] «Дальневосточный путь», 1922, № 192, 26 июля.
[3] «Творчество», 1921, апрель—июнь, № 7, стр. 105.
[4] «Дальневосточный путь», 1922, № 189, 21 июля.

Д. Бурлюк печатно благодарил японскую миссию во главе с графом Мацудайра.[1] Политическое лицо Д. Бурлюка еще в октябре 1920 г. проявилось довольно определенно. В чем же дело? Дело прежде всего в личных пристрастиях Н. Чужака, в надуманной теории «факта», первый вариант которой он набрасывал и обосновывал на Дальнем Востоке в книге «Сибирский мотив в поэзии». Сводя в ней в систему свои эстетические взгляды 1919—1920 гг., Н. Чужак оправдывал отрыв левого искусства от русской классики, по существу недооценивал творчество Маяковского, которое объективно было шире деклараций о неприемлемости старого наследия, во многом соприкасалось с ним.

В статье о поэте-реалисте Сибири И. В. Федорове-Омулевском и попутно — о перспективах развития сибирской поэзии, которая должна развиваться не по Омулевскому, а под знаком футуризма, Н. Чужак писал: «Разрозненные кусочки осознания сольются... в некий реальный синтез, в котором не будет ни формы, ни содержания, а лишь единая и «производственная ценность», имя которой новая нерасчлененная живая жизнь».[2] Исходя из этой концепции, Чужак отвергал реалистов Н. Некрасова, И. Омулевского и др. за примат содержания над формой и в том же ряду — символистов за форму без содержания. Как синтез из этих, в сущности несоединимых явлений, выводил новое творчество, как простое «делание вещей». С позиций вульгарного утилитаризма, он искусственно делил писателей на «гражданственников» и «формалистов», а Чернышевского с его диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» (по-своему толкуя тезисы—искусство—«суррогат жизни», поэт—ее копировальщик) зачислял, как ни странно, в союзники футуризма. Воюя с формализмом, Чужак невольно впадал в тот же, хотя и рафинированный формализм.

В соответствии с концепцией нового искусства, как «производства товароценностей», в первые ряды зачинателей нового искусства на Дальнем Востоке он выдвинул Д. Бурлюка, В Марта и лишь после них поставил С. Третьякова и, наконец, Н. Асеева. Подобное распределение заслуг совпадало с теорией Н. Чужака, не нарушало кажущуюся ее стройность и законченность. При отсутствии точного идейно-художественного критерия вку-

[1] «Дальневосточное обозрение». 1920, № 433, 3 октября.
[2] Сб. «Сибирский мотив в поэзии». Чита, 1922, стр. 80.

совщина в оценках роли писателей проявлялась наглядно. Это было следствием грубой вульгаризации марксистско-ленинской теории.

Считая литературу важным общественным делом, Н. Чужак на деле отрицал ее специфическую роль как формы идеологии и тем самым ограничивал познавательное и воспитательное значение литературы. Содержание подменялось фактографизмом, а искусство, препарированное по методу Н. Чужака, лишалось главного — идейного и эмоционально-эстетического воздействия. Догмы: искусство—производство вещей; искусство прошлого — пережиток прошлого; не содержание, а форма заменили Н. Чужаку живую жизнь. Таким образом, теория «искусство — строение жизни» возникала на страницах журнала «Творчество» еще до вступления Н. Чужака в «Леф», предопределяя его близость к деятелям ОПОЯза, насаждавшим формализм.

Несколько иную, хотя и сходную с Н. Чужаком, позицию занимал С. Третьяков. Ему казалось, что если писатель во что бы то ни стало будет стремиться к созданию новой формы, пойдет неизведанным путем языкового экспериментаторства, то станет действительно новым художником, пусть даже первое время его творчество и останется непонятным для читателей. Эта задача по силам лишь футуристам. Пролетарские же поэты, по словам Третьякова, «несут в пригоршнях слов своих... не хлеб, а лишь невыразимую тоску о хлебе насущном того искусства, к которому продирается на дыбы вставший класс производителей».[2] Иными словами — речетворцев футуризма.

Н. Асеев не считал себя теоретиком, но в статьях и заметках о творчестве поэтов обращал внимание на формальные особенности реализации темы «Метод оценки поэтического произведения... кажется нам возможным при одном условии, а именно: преобладании выразительности над точностью описания, при превышении в произведении синтетической убедительности над стилизованной деталью. При этом условии — ни подробности диалекта, — его убедительность проступает во внутреннем напряжении своеобразия самой фразировки, — ни провинциальные подробности быта и пейзажа,—они всегда стягиваются истинным поэтом в выводы...»[3]

---

[1] См. кн.: Иванов В. «Формирование идейного единства советской литературы» (1917—1932 гг.). М., Госполитиздат, 1960, стр. 117—118.

[2] «Дальневосточный путь», 1922, № 181, 12 июля.

[3] Сб. «Сибирский мотив в поэзии». Чита, 1922, стр. 87.

Внимание акцентировалось прежде всего на вопросе «как сделать». При этом в первую очередь учитывалось, насколько тот или иной автор овладел формой, «профессиональным навыком», технической изобретательностью, каков у него активный запас слов и средств выражения. Нередко качество стиха Асеев определял степенью таланта или умения находить непохожие на других формально-интонационные приемы.

Однако литературная практика Н. Асеева и многие стихи С. Третьякова не укладывались в узкое ложе ими же созданных руководств и предписаний. Их творчество было значительно шире мыслимого Н. Чужаком искусства как «делания вещей», как формы или технического навыка. Таковы стихи из асеевской «Бомбы», его «Первомайский гимн», «Россия издали», воспоминания о С. Лазо, В. Сибирцеве; стихи С. Третьякова «Путевка», «Первомайская песня», «4—5 апреля 1920 г.» и др. Объективное содержание их поэзии вступало в противоречие с вульгаризаторскими теориями, предназначенными выдать футуризм за пролетарское искусство, более того— за искусство будущего социалистического общества. Но истина есть истина: по эстетической сути своей футуризм даже в его революционной разновидности не мог быть ведущим направлением советской литературы. И как бы хитроумно ни доказывалось обратное, истину невозможно было затемнить, тем более скрыть. Но извратить ее было можно, чем одно время и занимались Н. Чужак, С. Третьяков и др. Опасность расширялась, потому что догматизм Чужака начинал перерастать в определенную систему эстетических убеждений, способных сбить с толку молодую литературную поросль. Например, жертвой «фактографии» в то время стал читинский поэт П. Незнамов (Лежанкин), о ком не без сожаления Н. Асеев позднее скажет: «Он был даровитый поэт, принципиально преданный существовавшей тогда среди нас «фактографии», то есть обязательности отражения действительности в противоположность работе фантазии, выдумки, воображения... это наложило крепкую узду на его живое воображение, и он, как монах от скоромного, отказался от всякой роли фантазии.»[1] Да и в последующих стихах («Хорошо на улице» и др.) П. Незнамов до конца не освободился от теории «факта». Возник-

[1] «Маяковский В. в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат. 1963. стр. 415.

ла настоятельная потребность нейтрализоавть ее воздействие, дать отпор, противопоставить ей ленинские идеи о партийности и народности литературы и об отношении марксистов к наследию прошлого.

Неоценимую помощь коммунистам ДВР в борьбе с футуризмом оказало письмо ЦК РКП (б) от 1 декабря 1920 г. «О Пролеткультах», в котором партия определила свое отношение к футуризму. Н. Чужак болезненно воспринял это письмо и высказал несогласие с его содержанием, прежде всего в той части, которая касалась футуризма. В статьях «Наше бескультурье», «На два фронта», «Опасность аракчеевщины» и др. Н Чужак обвинил ЦК РКП(б) в «бескультурности», в незнании потребностей искусства, а само письмо «О Пролеткультах» квалифицировал как «окрик и рык».[1]

Административные и партизанские наскоки исключались, предстояла систематическая, целенаправленная борьба за развенчание эстетики футуризма, как искусства, чуждого пролетариату, мелкобуржуазного по своим истокам и не имеющего права определять задачи и содержание советской культуры.

Дружно включилась в борьбу партийная и советская печать Дальнего Востока. В ней по-ленински ставился вопрос: «Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо?». Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново?»[2] Газеты давали ясный ответ, что футуризм как новое явление находится в стороне от столбовой дороги советского искусства, не совпадает с закономерностями его развития. Произведения футуристов хуже классики, поэтому бессмысленно пестовать его, объявлять последним словом в искусстве.

Редакция «Дальневосточной правды» в статье «Наш ответ Н. Ф. Насимовичу-Чужаку»[3] дала единственно правильное в то же время решение проблемы: новое искусство не создается лабораторным путем, не извлекается из догматического рецепта, не выдумывается в замкнутых группировках, оторванных от массы. Оно возникает на основе изуче-

[1] «Творчество», 1921, апрель—июнь, № 7, стр. 73.
[2] Ленин о литературе М., ГИХЛ, 1941, стр. 274—275.
[3] См. «Дальневосточную правду», 1921, 11 июня.

ния практического опыта борьбы пролетариата, всего трудового народа с эксплуататорами за построение нового общества. В газете «Дальневосточная республика» резкой критике подверглись левацкие заскоки группы «Творчество» в оценке наследия прошлого: «Рабочий — не потребитель лишь, а творец новой культуры... Но, говорят «крайние»: может, рабочему наплевать на все старое. Такой взгляд неправилен, ошибочен».[1] О том же говорилось в газете «Дальневосточная правда» в статье И. Дольникова, одного из боевых друзей А. Фадеева: «Победившему пролетариату, строящему новую культуру, по праву принадлежит и старая, он ее наследник и единственный ее хозяин».[2] Печать указывала и на социальные истоки футуризма, как одной из форм буржуазного декаданса, охватившего старый мир накануне социалистической революции .«Футуристы были для буржуазии зеркалом, которое преждевременно показывало ее судьбу, перспективы его вырожденчества и смерти. Она отворачивалась от футуристов, жмурила глаза, лишь бы не видеть своей судьбы»,[3] — писала «Амурская правда», подчеркивая, что «вопрос сходства футуристов с социалистами приходится подвергнуть весьма большому сомнению».

Первые удары принял на себя журнал «Творчество» Ему нечего было противопоставить принципиальной партийной критике анархического своеволия лево-футуристической группы. Таким образом, в Чите, вторично после Владивостока,[4] футуризм вновь был поставлен под сомнение и его судьба была предрешена.

Критика со стороны партии заставила деятелей левого искусства серьезно задуматься над содержанием допущенных ошибок. Не говоря о Н. Чужаке, который продолжал упорствовать, она плодотворно сказалась на творчестве Н. Асеева, С. Алымова и др.

Так, С Алымов начинает переоценивать свое отношение к искусству прошлого. В ответ на вопли белой эмиграции и «сменовеховца» Н. Устрялова о гибели былой культуры, поэт в стихотворении «Каменодушным» писал:

---

[1] «Дальневосточная республика». 1920, № 107, сентябрь.
[2] «Дальневосточная правда», 1921, № 251, 20 ноября.
[3] «Амурская правда», 1920, № 202, 13 октября.
[4] ЦГА ИМЛ ф. 372, оп. 1, д. 310, л. 19 (Резолюция конференции РКП г. Владивостока 22 мая 1920 года).

Жалеете Римский собор?
Скорбите о порче Лувена?
А то не страшит, что живые собой
Платили за мертвые стены?
Живые нужны, а соборы построим
И новые книги дадим.
И будут соборы прекраснее Трои
И книги свежее воды. [1]

Новые настроения и образы, возникшие под влиянием критики футуризма, приведут С. Алымова в советскую печать Харбина, а затем явятся пропуском на родину, в Советский Союз.

В скором времени футуризм на Дальнем Востоке зачах и выродился. Н. Асеев по вызову А. В. Луначарского в 1921 г. выехал из Читы, в начале ноября 1922 г. покинул ДВР Н. Чужак, а вслед за ним и С. Третьяков. Их отъезд завершал одну из страниц в истории развития литературы на Дальнем Востоке.

Борьба с футуризмом положительно сказалась на оживлении культуры: она приковывала внимание партии к вопросам улучшения культурно-просветительной работы, подчеркивала настоятельную необходимость ее проведения в более широких масштабах. Устраиваются избы-читальни, растет число поставленных спектаклей, организуются передвижные выставки, библиотеки, курсы для начинающих писать, широко популяризируются лучшие произведения русской и зарубежной литературы.

Футуристы понесли урон. Но выехав в Москву, Н. Чужак и С. Третьяков продолжали отстаивать футуризм через «ЛЕФ», прикрываясь авторитетом В. Маяковского. Отголоски продолжавшейся борьбы доходили и до Дальнего Востока. Так, в 1923 году журнал «Тайфун» вновь поднимает вопрос о футуризме под лозунгом «Надо продолжать футуризм», пытается возродить теорию «литературы факта», призывая доводить искусство до уничтожения границ, определяющих его облик, «до полного небытия, слияния его организма с жизнью».[2] Но это были одинокие голоса.

Идейно и эстетически футуризм на Дальнем Востоке больше не смог подняться. Если и писалось о нем, то как о дав

[1] ЦГАЛИ, Ф. 1885, оп. 4, д. 9, л. 11об.
[2] «Тайфун», 1923, № 1, Владивосток, Изд. Губпомгола, стр. 12.

но прошедшем, но поучительном. Правда свою тень он еще отбрасывал на творчество ряда молодых поэтов, которые испытывали влияние Н. Асеева и С. Третьякова. Об этом писала газета «Красное знамя»,[1] признавали сами поэты, об этом говорилось на I конференции писателей Дальнего Востока в 1934 году. В отчетном докладе, определявшем задачи писателей-дальневосточников, невозможно было обойти деятельность группы «Творчество». В докладе очень верно указывалось на внутренние противоречия, разъедавшие футуризм, на его идейно-эстетическую неоднородность, две тенденции в нем: «Парнас между сопок», с другой стороны — группа «Творчество», которая в свою очередь не являлась идейно-единым объединением. «Группа «Творчество», — говорил в докладе О. Эрдберг-Тарханов, — сама была идеологически недостаточно зрелой. Я не говорю о Третьякове, который оказал большое влияние, но который сам не стоял на высоте задач эпохи... Об Асееве, сборник которого «Бомба» был творческой декларацией, программой для литературного движения на Дальнем Востоке».[2] И это справедливо в том смысле, что Н. Асеев и С. Третьяков, во время пребывания в Приморье и Забайкалье, шли не к признанию футуризма, а, испытав влияние революции и В. Маяковского,— через футуризм в ряды советских писателей, по пути художественных обобщений, ставивших под сомнение жизненность «литературы факта». Партийная критика в их адрес не прошла даром, она в конечном счете дала положительные результаты. В борьбе с футуризмом расчищалась та подлинно революционная основа, на которой вырастала новая художественная жизнь.

Сложная общественно-литературная обстановка Дальнего Востока, как верно заметил литературовед А. Татуйко,[3] расширяет представления о масштабах той борьбы, которую вела Коммунистическая партия против различных формалистических течений за создание действительно революционной, советской литературы.

---

[1] «Красное знамя», 1927, № 2195, 10 декабря.
[2] ЦГАЛИ. Ф. 631, оп. 5, д. 5, лл. 38—39.
[3] Татуйко А. Борьба против футуризма в ДВР.—«Дальний Восток», 1960, № 5, стр. 167.

Отгремевшая борьба дальневосточной партийной организации с «левыми» уклонениями в области искусства учит, что сосуществование социалистического реализма с формализмом, в какие бы крикливые одежды он ни облачался, неприемлемо, потому что расходится с ленинской политикой непримиримости к абстракционизму, формализму и другим буржуазным извращениям. И еще одному учит она: в руководстве ленинской партии — залог успехов литературы социалистического реализма.

Ф. Г. ЖАРСКИЙ
(Мелекесский пединститут)

ОБРАЗ В. И. ЛЕНИНА В ПОВЕСТИ ЭМ. КАЗАКЕВИЧА «СИНЯЯ ТЕТРАДЬ»

Проблема изображения Владимира Ильича Ленина в литературе — одна из важнейших, сложных и ответственных проблем социалистического реализма. Она не терпит ни субъективизма, ни произвольного обращения с фактами биографии вождя, ни искажения ленинского гуманизма. Главное, к чему стремятся писатели, заключается в том, чтобы, как отмечалось в постановлении ЦК КПСС, показать В. И. Ленина в тесной связи с историей социалистической революции и советского государства, с Коммунистической партией и народом.

Именно с такой точки зрения подходили к ленинской теме М. Горький и В. Маяковский, закладывая основы литературной Ленинианы. Ленин в их произведениях предстает как трезвый мыслитель, великий интернационалист, гениальный стратег, как деятель, гуманизм которого направлен на построение коммунистического общества.

Традиции Горького и Маяковского развиваются многими советскими писателями, в том числе Эм. Казакевичем. Наряду с ошибочным по концепции рассказом «Враги», писатель создает повесть «Синяя тетрадь», в которой в целом правдиво освещается образ Ильича накануне социалистической революции.

О повести «Синяя тетрадь» писали много. Обстоятельнее других — работы В. Эйдиновой, С. Ахмедова, В Сурвилло.

Эм. Казакевича, как художника, прежде всего привлекает человек выдающийся, встречающийся в жизни еще не так часто. Если для нашего общества, вообще говоря, типичен человек передовых взглядов, мужественный воин, хороший работник, то характерен для нас и человек исключительного

героизма, исключительной самозабвенности в труде и, вместе с тем,— открывающийся в своей многогранной одаренности и обладающий замечательным умом и знаниями. И именно эпоха пролетарской революции и строительства социализма воспитывает таких людей. Таковы многие герои Октябрьской революции, гражданской и Великой Отечественной войн, герои коммунистического труда в наши дни, космонавты.

Таких людей умел видеть Эм. Казакевич. Их образы прежде всего создавал он в своих книгах. Герои его произведений — люди выдающейся духовной силы, мужества, обаяния. И положения, в которые ставит этих людей писатель— также из ряда вон выходящие. Ибо необычайно сложные, обычно очень тяжелые обстоятельства дают возможность художнику ярче выявить прекрасные качества своих героев.

В этой особенности произведений Казакевича отразился взгляд писателя на типичное в литературе. «Единственный недостаток, который я нашел в романе Анны Зегерс,—пишет он в рецензии на роман «Транзит»,—это ее непременное желание сделать Зайдлера (главного героя книги, немецкого антифашиста — Ф. Ж.) обыкновенным, ничем не примечательным средним человеком, одним из многих. Она как бы все время боится, чтобы читатель не подумал, что Зайдлер— нечто исключительное, из ряда вон выходящее... Некоторым писателям-коммунистам кажется, что мы должны писать только о рядовом, о самом обыкновенном, о среднем, в том числе о самых обычных людях, и только о них... Типичное, — продолжает Казакевич,— вовсе не равнозначно с массовым. Если поверить, что только обыкновенное является характерным,— тогда надо предположить, что в Венеции каждый день мавры похищали дочерей сенаторов, иначе не могла бы появиться на свет трагедия «Отелло».[1]

Характер общей типизации, свойственный Эм. Казакевичу, можно сказать, естественно привел его к образу Ленина. И с этой точки зрения образ Ленина в «Синей тетради» — закономерное продолжение образов выдающихся людей,

[1] Казакевич Э. Страницы великой Одиссеи.—«Литературная газета», 1961, 25 ноября, 4 стр.

замечательных коммунистов, самоотверженно служащих народу и партии.

В личности Ленина наиболее полно воплотился идеал человека будущего. А. В. Луначарский, пожалуй, лучше всех знавший Ленина, писал о нем: «...Это был человек, в котором историческое величие гармонировало с необычайным личным обаянием, в котором моральная и умственная сторона натуры существовали в необычайной гармонии. Это был человек столь свободный, столь преданный великому делу, столь внутренне незлобивый, такой чистый идейно, такой прекрасный в каждом мельчайшем своем проявлении, что... думаешь, а были у него хоть какие-нибудь недостатки..? ...Нигде, ничего, никак не припомнишь... Это первый образчик того, чем может быть человек».[1]

Таким рисует Ленина и Горький в очерке «В. И. Ленин», подчеркивая в нем «исключительную бодрость духа», «изумительно сильную волю», «совершенно исключительное отношение к товарищам, о внимании к ним».[2]

Именно так воспринимал Ленина и Эм. Казакевич, глубоко ценивший достижения Горького в очерке «В. И. Ленин» и следовавший традиции основоположника советской литературы в создании образа Владимира Ильича в «Синей тетради». «Раскрытие ленинского образа,—писал он,—задача в высшей степени современная не только потому, что мы все живем под ленинской звездой, но и потому, что сам Ленин был человеком будущего. Узнавать его, стараться быть таким, как он, значит побеждать в себе «Ветхого Адама», значит вырывать из себя все мерзости древних инстинктов и старых предрассудков».[3]

Наряду с достижениями советской классической ленинианы, в некоторых произведениях о Владимире Ильиче наблюдаются две крайности. Одна — обожествление его, сусальность. Далеко не единственный пример тому — стихотворение Д. Бедного[4] «Счастье земли», опубликованное в январе

[1] Луначарский А. Силуэты. М., «Молодая гвардия», 1965, стр. 53—54.
[2] М. Горький В. И. Ленин. ГИХЛ. 1933, стр. 30, 38, 42.
[3] Казакевич Эм. Сочинения в 2-х томах, М., ГИХЛ, 1963, т. 2, стр. 636.
[4] Неоспоримы достоинства таких стихотворений Д. Бедного о Ленине, как «Любимому», «Снежники», «Никто не знал».

1929 года, где Ленин,—хотя и условно-поэтически, но воплощен как ставленник всевышнего:

И было слово Аллаха:
«Ленин будет бич царей,
Я мудрость его утрою
И сделаю взор острей...»

И это далее неизбежно приводит к искажениям образа:

«Капли жалости в ленинском сердце
не осталося ни одной.
И покрыл свое сердце Ленин
Бронею стальной».[1]

Тем, кто пытался «залить приторным елеем ленинскую простоту» возражал еще Маяковский:

«Он, как вы
и я,
совсем такой же, —
Только, может быть,
у самых глаз
Мысли
больше нашего
морщинят кожей,
Да насмешливей
и тверже губы,
чем у нас.»[2]

Другая крайность — упрощенная трактовка «обыкновенности» Ленина, сводимой к обыкновенности комнатно-сентиментального характера. Об этом, в частности, приводя строки Есенина из незаконченной поэмы «Гуляй-поле», пишет И. Машбиц-Веров: «Детали, с первого взгляда как будто правдивые и «личные», снижали образ до сентиментально-комнатных масштабов, и тогда непонятным оказывалось единство этого «простого» с величием Ленина.

[1] Бедный Д. Собрание соч. в 8 томах. М., «Художественная литература», 1965, т. 6, стр. 234.
[2] Маяковский В. Стихотворения и поэмы. М., ГИХЛ, 1963, стр. 434.

«Для нас условен стал герой,
Мы любим тех, кто в черных масках,
А он с сопливой детворой
Зимой катался на салазках.
И не носил он тех волос,
Что льют успех на женщин томных,—
Он с лысиною, как поднос,
Глядел скромней из самых скромных.
Застенчивый, простой и милый,
Он вроде сфинкса предо мной.
Я не пойму, какою силой
Сумел потрясть он шар земной?»[1]

О живучести этих тенденций (у С. Ф. Антонова, Павло Макрушенко, А. Рожнова, Анатолия Галиева и др.) с тревогой пишет Борис Яковлев в статье, опубликованной в журнале «Юность»: «Ленина-борца, Ленина-революционера изображают слащаво, приторно, олеографически умиленно. Сотни рассказов, к примеру, посвящаются Ленину-охотнику или даже рыбаку, хотя Владимир Ильич отнюдь не увлекался этим занятием; изображают Ленина на прогулках и отдыхе, восторженно перечисляют подарки, которые он получает... или щедро вручает больным или детям, товарищам или близким.

Еще чаще Ленин изображается этаким Гарун-аль-Рашидом: неузнанным бродит он по улицам или лесам и совершает всякие филантропические поступки, благодетельствуя своим случайным собеседникам, которые лишь впоследствии догадываются, кому они обязаны спасительной поддержкой».

Как же рисует Эм. Казакевич этот, по выражению А. Луначарского, «чисто положительный тип, золотого человека, умом, сердцем, каждым своим движением».[3] Какие черты выделяет в нем?

Казачевич показывает прежде всего редчайшую по силе самозабвенность, гениальную сосредоточенность вождя на революционном деле всей его жизни.

---

[1] Машбиц-Веров И. Поэмы Маяковского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 384. См. также отзыв Н. Тихонова на поэму Есенина в его речи на 1 съезде советских писателей.

[2] Яковлев Б. По мандату долга.—«Юность», 1966, № 11, стр. 62.

[3] Луначарский А. Силуэты. М., «Молодая гвардия», 1965, стр. 53—54.

Повесть рисует момент великого поворота истории (после июльских дней) и, вместе с тем,—опаснейшего периода для жизни лично Ленина. В любую минуту проживания в Разливе, по словам Казакевича, «не было бы ничего сверхестественного, если бы у самого берега лодку встретил винтовочный залп». Естественно потому, что в таких условиях Ленин думает и о себе. Но характерно, что и в этих грозных условиях самозабвенно преданный революции Ленин думает о себе именно как о руководителе социалистической революции, а не просто как об определенной личности. Вот мысли Ленина, как их передает Казакевич: он «подумал о том, что в сущности мало дорожит жизнью Ульянова... но жизнь Ленина, вождя самой революционной партии в России, следовало сохранить обязательно».[1]

Самозабвенность Ленина в революционном деле рисует Казакевич во всех деталях его поведения. Он все это время в Разливе «ел, не имея никакого понятия, что именно он ест», работая над очередной статьей, «как будто не замечал холода», «не замечает окружающего». Повторяющаяся деталь, в частности, подчеркивает ту же полнейшую увлеченность делом: «Иногда на бумагу заползала гусеница, он брал ее и, не глядя, бросал в кусты».[2]

Дальнейшее продолжение основного лейтмотива повести (самозабвение) раскрывает уже более детально, о чем именно думал Ленин в то время, какие конкретные проблемы пути революции, стратегии и тактики партии решал. Так изнутри раскрывается вождь-мыслитель, политик.

Это делается на целом ряде эпизодов, где, сталкиваясь с теми и другими обстоятельствами и людьми, Ленин высказывает различные мысли или про себя (внутренний монолог) решает ряд важнейших вопросов.

Так, например, услыша оскорбительные частушки подвыпивших и разгулявшихся обывателей о себе, как о немецком шпионе, Ленин «думал о том, что делать революцию и строить социализм так или иначе придется также и с этими маленькими людьми, которые пели и визжали в лодках, что нельзя сделать специальных людей для социализма, что надо этих переделать, надо будет с этими работать».[3]

---

[1] Казакевич Эм. Соч. в 2-х т. М., ГИХЛ, 1963, т. 2, стр. 436.
[2] Там же, стр. 448, 504, 447, 468.
[3] Там же, стр. 494.

Саркастически комментируя буржуазные газеты, поднявшие свистопляску вокруг его имени, Ленин вместе с тем отбрасывает, как абсолютно ненужное, клевету, оскорбления и выхватывает из газетных сообщений то, что определяет суть политического момента и ближайшие задачи партии — «...все это ерунда. Вот что важно... буржуазия решила сорганизоваться против революционного пролетариата. Решено провести «государственное совещание»... Контрреволюция готовится к решительной борьбе...»[1]

В резком столкновении с Зиновьевым, который допускает возможность лицемерия и лжи в отношениях с партией и массами, который, в частности, осуждает первое выступление Ленина в послефевральской России («В апреле, сразу после приезда, вы в своей речи в Таврическом дворце сказали, что у вас еще неполное представление о событиях, так как вы успели поговорить только с одним рабочим. Это заявление вызвало гомерический смех среди меньшевиков и порядочный конфуз среди наших товарищей...»)[2] — Ленин высказывает важнейшее свое убеждение, что главное оружие коммунистической партии — всегда и во всем говорить правду народу; другой тактики не может быть. «Не дай бог, говорит он,— дожить нашей партии до того, чтобы ее политика делалась втайне, где-то наверху, келейно,— мы-де умные, мы знаем всю правду, а массам будем говорить полправды, четверть, осьмушку правды.»[3]

В тяжелую минуту, во время наступления контрреволюционных сил и реакционной буржуазии, Ленин продолжает глубоко верить в товарищей: «Нет, нет,—говорит он себе,— в лице большевиков появился, употребляя выражение Герцена, «новый кряж людей», который способен на великое самопожертвование, на растворение своей личности в воле и чаяниях рабочего класса. А со всем мелким, личным, корыстным надо бороться общими силами, и каждый из нас должен с этим бороться в себе самом».[4]

Непоколебимо уверен Ленин в победе надвигавшейся социалистической революции. «Неужели вы не видите,—говорил он Шотману,—что мы идем на всех парах ко второй революции, которая создает новое государство рабочего клас-

---

[1] Там же, стр. 449.
[2] Там же, стр. 507.
[3] Там же, стр. 508.
[4] Там же, стр. 514.

са и полупролетариев деревни».[1] Особенно сильно это качество Ленина показано в последнем разговоре его с Емельяновым и в том впечатлении, которое этот разговор произвел на Емельянова. Ленин просит «не взыскивать за ошибку рабочего Алексея: «Он сам поймет. События, революционный опыт помогут ему понять...». «Емельянова,—пишет Казакевич,—глубоко и радостно потряс этот разговор, он сам не знал почему. Лишь позднее он понял, что дело тут было не только в человеческой чуткости Ленина и даже не в том, при каких обстоятельствах эта чуткость проявилась; дело было в беспредельной уверенности Ленина, что события будут обязательно развиваться так, что Алексей поймет, не сможет не понять свою ошибку. Может быть только в этот момент Емельянов по-настоящему понял, что рабочая революция действительно дело ближайшего будущего и со всей полнотой осознал, какого человека скрывал он у себя в Разливе».[2]

Следующий своеобразный аспект изображения Ленина Казакевичем заключается в том, что Владимир Ильич и в оценке себя лично, как политического деятеля, зная себе цену, прост, как правда. Приехавший из Питера Шотман, смеясь, говорит Ленину о слухах, что он, возможно, станет премьер-министром. Ленин воспринимает это по-деловому, как естественное, в сущности, продолжение своего революционного дела и без тени какого бы то ни было кокетливого лицемерия. «В этом нет ничего удивительного»,— спокойно отзывается он.

Далее Казакевич повторяет эту ситуацию. На напоминание, последовавшее через несколько «дней насчет близкого премьерства», Ленин, поглощенный работой над книгой «Государство и революция», не сразу дает ответ.

Он давно забыл эти так мало значащие для него лично слова:

« — Какого премьерства? — удивленно спросил он и, вспомнив, расхохотался.—А... Конечно согласен! Уверен».[3]

Так, в соединении всех выше указанных черт — полнейшая отданность революционной работе, огромные масштабы философско-политического мышления, взгляд на себя (без ложного самоунижения, но и без самопревознесения) как

[1] Там же, стр. 502.
[2] Там же, стр. 522.
[3] Там же, стр. 502, 506.

на вождя партии — возникает в повести замечательный образ человека небывалой духовной красоты и обаяния, но вместе с тем — абсолютно простого и близкого.

Характеристика Ленина существенно дополняется сопоставлением его с другими персонажами повести. С одной стороны, это люди, типичным представителем которых он является, люди его партии. Родство Ленина с ними Казакевич показал их взаимными оценками. Дзержинский и Свердлов после свидания с Лениным «все продолжали говорить о нем, и каждый из них говорил о Ленине то, что ценил и в себе.— Он скромен, совершенно лишен честолюбия. Это большая редкость для вождя,— сказал Свердлов.

— Он горит, как факел, чистым светом,— сказал Дзержинский.

— Он человечен и добр,— сказал Свердлов.

— Он суров к врагам, но только к врагам,— сказал Дзержинский.

А Ленин, проводив их взглядом, сказал: « — Какие люди! Их не сломишь».[1]

С другой стороны, Зиновьев—антипод Ленина, старающийся «на людях быть, как Ленин, показать, что он думает, как Ленин, не менее Ленина бодр, уверен и дружелюбен», хотя он был не согласен с Лениным по коренному вопросу революции, не был бодр и уверен. Даже мальчик Коля Емельянов «подумал о том, что Зиновьев в присутствии приезжих людей оживляется, обычно же он теперь молчалив и как-то ленив. Коля в этом ощущал некую маленькую фальшь..., он примечал: если бы не было Серго, Зиновьев никогда не пошел бы в это холодное утро умываться на озеро, не шагал бы так размашисто, помахивая полотенцем, не говорил бы так громко.»[2]

«Синей тетради», как и прежним произведениям писателя, присущи мягкий лиризм речи ,глубокая задушевность, непосредственная взволнованность, обусловленнные стремлением показать высокое и великое в герое и его деятельности. Встречаем здесь подчас и характерные в известной мере для Эм. Казакевича романтическую символику,

[1] Там же, стр. 489.
[2] Там же, стр. 498.

«высокие», книжные метафоры и сравнения, лирические раздумья.

Но особого внимания заслуживает в повести характер речи самого Ленина. Казакевич добился здесь удивительного впечатления подлинности ее, хотя нигде не пользуется цитатами из работ или речей Ленина.

Громадное богатство ассоциаций ленинской мысли, богатство его чувств немыслимо передать только в монологах и репликах. И Казакевич широко пользуется не собственно-прямой речью Ленина. Мысли Ленина, показанные таким образом без эффекта внешнего выражения, под сурдинку, как внутренние монологи звучат гораздо убедительнее, жизненнее, глубже. Приводим пример такого внутреннего монолога Ленина, взволнованного тяжелым объяснением с Зиновьевым: «...Ленин не спал. На душе у него было смутно и тяжело... Разговор с Зиновьевым поразил его. Он считал Зиновьева партийным товарищем, полностью разделяющим его взгляды на все важнейшие вопросы политики. Зиновьев был образован, необыкновенно усидчив, обладал прекрасной памятью и глубоким знанием марксистской литературы. На каждый случай жизни он мог вспомнить подходящую цитату. Для литературной работы эта штука удобная, а вот для политической борьбы, где нужны быстрые и самостоятельные решения, — тут нет вещи более противоречивой и коварной, если цитирующий не способен учитывать переменчивость времен, когда та или иная «цитата» появилась на свет божий. К примеру, нет ничего легче, чем во время наступления найти убедительную цитату о важности организованного отступления, а при спаде движения — зарываться, подтверждая свое шапкозакидательство фейерверком отличнейших цитат времен наступления. Цитата! Каких бед способна ты наделать в качестве орудия догматического ума!» [1]

Конечно, это слишком длинные и слишком рассудочные слова для прямой речи. Но в изображении автора они так естественны для размышляющего, опечаленного, не спавшего от огорчения человека.

Вообще больших прямых монологов Ленина в повести всего два. Это комментирование им буржуазных газет и спор с Зиновьевым. Статьи Ленина, написанные в Разливе: «К лозунгам», «Благодарность князю Львову», «Ответ», «О

[1] Там же, стр. 512.

конституционных иллюзиях», «Уроки революции», отличаются языком образным, метафоричным, они полны уничтожающей иронии. Мысли его выливаются то в ярких периодах, то в лаконичных, порой афористичных фразах. Эм. Казакевич в повести предельно сгущает метафоричность речи Ленина, отражающей, по словам писателя, «то презрение, то уныние, то страсть, то удовольствие, то азарт» его. Характерны эпитеты, которыми, комментируя буржуазные газеты, он метко наделяет врагов революции. Обыгрывая напыщенную фразеологию Корнилова, Ленин иронически называет его «беззаветно служащим родине». Бориса Савинкова — «ужасным революционером», «террористом-беллетристом». Керенского он коротко именует «краснобаем», меньшевика Дана — «господином», «Сам Николай Семенович»,— говорит он о меньшевике Чхеидзе.

«Так, так, — комментирует Ленин,— они целуются. Как они любят целоваться! История России должна записывать на своих скрижалях, что, восстанавливая смертную казнь, мещане любили целоваться».

«Вот она, мечта буржуа!» — продолжает Ленин иронизировать по поводу кадетской статейки о сильной личности, способной подавить революцию. — Буржуй прекрасно видит, что в голубом мерцании белой петроградской ночи от земли к небу поднимается исполинская тень (обыгрывание фразеологии статейки) победившего пролетариата. Он это видит, и дрожит от ужаса, и мечтает, чтобы эта тень была заслонена другой, милой его сердцу тенью российского бонапартия с винтовкой, отобранной у красногвардейца (деталь, взятая из статейки), тенью возлюбленного диктатора, циника, для которого такие слова, как «отечество», «свобода», «пролетариат», «социализм» и «всеобщее счастье», не имеют никакого обаяния (тезис комментированной статейки)... Насчет поручика или молодого капитана буржуй говорит так, зря, для красного словца. Тут не поручик, тут полный генерал найдется. Может быть тот самый, «вся жизнь которого проходит в беззаветном служении» и который в «качестве временной меры» ввел смертную казнь».[1]

Лаконичные реплики Ленина в споре с Зиновьевым часто принимают форму афоризмов: «Быть с массами неискренними ради «обмана врагов» — политика глупая и нерасчетливая». «Все нельзя потерять. Все могут потерять отдельные

[1] Там же, стр. 462—463.

лица... Пролетариат не может потерять все». «Бывают моменты, когда ждать — преступление». «Для того, чтобы создать Россию будущую, надо сделать революцию в России нынешней — другого пути нет». «Руководитель тот, кто умеет убедить при наличии абсолютной свободы мнения.»[1]

И эти афоризмы ни в коем случае не выглядят изречениями политического оракула, ибо вытекают из логических доказательств или предшествуют им, произносятся в жарком споре, рождены страстным желанием доказать свою правоту, выразив мысль в наиболее законченной форме.

На повести «Синяя тетрадь» сказалась и новая тенденция Эм. Казакевича,—тенденция к широкому историко-эпическому охвату революционной истории страны. Наиболее ярко эта тенденция выразилась в незавершенном романе-эпопее «Новая земля» — «энциклопедии советской жизни за 25 лет», работа над которой шла с 1950 и продолжалась в начале шестидесятых годов.

Тяготение к историзму, к эпике обусловило в этих поздних произведениях большую простоту стиля: полный отказ от символических деталей, от обильных антитез, лирических отступлений, обнаженной публицистики. Так написаны первые главы романа «Новая земля»,[2] незавершенный рассказ «Тетка Марфа», рассказ «Приезд отца в гости к сыну».

«Синяя тетрадь», создававшаяся в значительной мере параллельно с этими произведениями, содержит уже в себе черты и этой новой прозы Эм. Казакевича. Это эпические картины предоктябрьской России, мещанского быта, борьбы партий, написанные чаще всего в виде раздумий Ленина и лаконичных обобщений автора. Это, например, воображаемые речи Ленина в буржуазном суде, которые он сочинял про себя в баньке у Емельяновых, воспоминания его о по

[1] Там же, стр. 507, 508, 510.

[2] Казакевич Эм. У всесоюзного старосты — «Известия», 1963, 24 февраля; Новая земля. — «Литературная газета», 1963, 28 декабря; Новая Земля. — «Урал», 1967, № 3, стр. 2—59.

гибших товарищах, то же комментирование им буржуазных газет и т. д. Все это рисует живую картину российской действительности в период между двумя революциями, борьбу партии большевиков — «типические обстоятельства», в которых действует «типический герой» повести — и «доподлинно человек революции, гениально выразивший требования эпохи, и вместе с тем, человек будущего».[1]

[1] Серебрякова Г. Странствия по минувшим годам. М., «Советский писатель», 1965, стр. 15.

Л. К. ВЕРХОВЦЕВА
(Ульяновский пединститут)

СТИХОТВОРНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ Д. БЕДНОГО И С. МАРШАКА НА СТРАНИЦАХ «ПРАВДЫ» (1941—1945)

В многожанровом наследии советской сатирической поэзии периода Великой Отечественной войны видное место принадлежит стихотворному фельетону.

Возросшая в годы войны необходимость в повседневной и оперативной борьбе острым сатирическим словом с фашистской агрессией определила выдвижение его на первый план, как жанра, по своей природе наиболее оперативного и мобильного. Стихотворный фельетон — действенное оружие в борьбе с врагом, проверенное не раз, особенно в героической эпопее гражданской войны.

В годы Великой Отечественной войны он привлек внимание многих поэтов. Среди них представители старшего поколения, фельетонисты крупного стихотворно-сатирического дарования: Демьян Бедный и С. Я. Маршак, поэты, творчество которых развернулось в 20—30-е годы — В. Лебедев-Кумач, А. Безыменский, А. Жаров, А. Сурков, М. Слободской, В. Дыховичный, С. Михалков, С. Васильев и другие, менее известные, но принявшие активное участие в издании сборников сатиры и юмора.

Наряду с публицистическими статьями и очерками, стихотворный фельетон широко был представлен газетной прессой, в «Окнах ТАСС», а также в специальных сборниках сатиры и юмора, публиковавшихся в это время центральными и фронтовыми издательствами. Значительное место он занимал и на страницах «Правды». Достаточно сказать, что за годы войны здесь было опубликовано около 100 стихотворных фельетонов и несколько десятков сатирических подписей, принадлежащих главным образом двум ведущим мастерам этого жанра Д. Бедному и С. Я. Маршаку.

В докладе А. Суркова «О советской поэзии в дни Отечественной войны» особо отмечены большие заслуги Д. Бед-

ного и Маршака «Вчитайтесь в агитпоэзию Демьяна Бедного, в газетную работу Маршака.., и вы поймете, что если не в свершениях, то в смелых заявках старшее поколение совестких поэтов честно и плодотворно работало для победы своего народа в великой войне».[1]

Фельетонные сатиры Д. Бедного и С. Маршака военных лет получили широкую известность. А меткие стихотворно-сатирические подписи Маршака к талантливым плакатам и работам художников Кукрыниксы (часто за подписью Марш-Кукрыниксы) были удостоены Государственной премии.

Часто стихотворные фельетоны в «Правде» сопровождались политически острыми и талантливыми карикатурами Кукрыниксов и Б. Ефимова. Такое взаимодействие меткой карикатуры и острого фельетонного текста, несомненно, усиливало сатирический эффект публикуемых произведений.

Многие из фельетонов «Правды» были оружием действенным в разоблачении фашизма не менее, чем публицистические статьи А. Толстого, И. Эренбурга, Д. Заславского. До сих пор некоторые из них не утратили актуального звучания, своей остроты и меткости.

Рассмотрение идейно-художественного своеобразия стихотворного фельетона на страницах «Правды» 1941—1945 гг. позволяет выявить не только наиболее характерные особенности всей сатирической поэзии военных лет, но и решить вопросы жанровых принципов стихотворного фельетона, своеобразия типизации «злобы дня» в нем и другие проблемы, тесно связанные с более общими проблемами ралиэма и мастерства, актуальными вопросами современного литературоведения.

За последние годы значительно повысился интерес к проблемам жанра, таким, как очерк, басня, рассказ и др. Наметилась основная тенденция, безусловно, верная,— историческое исследование жанра.

Не без внимания остался и фельетон. Попытки осмыслить принципы стихотворного фельетонного искусства имеются в работах А. Жиркова «Русский стихотворный фельетон 30-х годов (Д. Бедный, В. Лебедев-Кумач)»,[2] А. Старко-

[1] Сурков А. О советской поэзии в дни Отечественной войны. М., «Советский писатель», 1944, стр. 18.

[2] О мастерстве сатиры. (Ученые записки филологического факультета Киргизского Госуд. университета, вып. 12). Фрунзе, 1964, стр. 110—152.

ва «К вопросу о художественном своеобразии сатирического фельетона 20-х годов (А. Зорин и М. Кольцов)»,[1] В. Д. Дувакина «Сатира в стихах и поэмах Маяковского»,[2] Н. Зеленцовой «Из наблюдений над особенностями сатирического фельетона В. Маяковского конца 20-х годов»,[3] Е. Журбиной «Искусство фельетона».[4]

Правда, автор первой названной работы основное внимание уделяет вопросу возможности органического слияния в сатирическом произведении собственно сатиры и героики.[5] Этот вопрос вызвал спор в 1960-61 годах на страницах журнала «Звезда». (А. Ершов «Сатира и героика».— «Звезда», 1960, № 9, и «Вопросы литературы» (Д. Николаев. В защиту специфики сатиры. — «Вопросы литературы», 1961, № 2, стр. 47—55). В статье В. Дувакина своеобразен подход к разграничению разновидностей стихотворного фельетона. Большой интерес, на наш взгляд, представляет статья Н. Зеленцовой «Из наблюдений над особенностями сатирического фельетона В. Маяковского 20-х годов», в которой автор пытается определить специфику фельетона как жанра и выявить своеобразие сатирической типизации.

Стихотворный фельетон обычно определяют как вид сатирического стихотворения.[6] Его своеобразие в том, что он «не только читается в газете, но и пишется на материале, связанном с газетой».[7] Такое определение специфики фельетона большинством исследователей стало общепринятым, распространенным во многих научных работах и учебных пособиях. Но одного признака принадлежности фельетона к газете и обязательности его связи с ней недостаточно для выявления специфики жанра. Представляется заслуживаю-

---

[1] «Известия Акад. наук СССР. Отделение языка и литературы». т. XXII, вып 22, 1963, стр. 478—487.

[2] Дувакин В. Д. Сатира в стихах и поэмах Маяковского.—В. сб.: Маяковский в школе. М., Учпедгиз, 1961, стр. 191—230.

[3] Труды Университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы. т. IV. Вопросы литературоведения, вып. 1. М., 1964, стр 67—95.

[4] Журбина Е. Искусство фельетона. М., «Художественная литература» 1965,

[5] Жирков А. Русский стихотворный фельетон 30-х годов (Д. Бедный, В. Лебедев-Кумач). — Ученые записки Киргизского Госуд. университета, вып. 12. Фрунзе, 1964, стр. 113.

[6] Подобное определение дается, например, в БСЭ, т. 44, стр. 592. В «Кратком словаре литературоведческих терминов». М., 1958. стр. 112, под ред. Л. Тимофеева и Н. Венгрова и др. пособиях.

[7] Дувакин В. Д. Сатира в стихах и поэмах Маяковского.—В сб.: Маяковский в школе. М., Учпедгиз, 1961, стр. 215.

щей внимания точка зрения, высказанная Н. Зеленцовой. «Определяя фельетон,—пишет она, — следует исходить из того, что как и очерк, это публицистический жанр, построенный на факте и обладающий **своими законами обобщения**»

Стихотворный фельтон имеет свою историю, правда, не столь многовековую, как, например, басня, но тем не менее он обладает своими устоявшимися традициями.

Если обратиться к истории нашей классической литературы, то традиции эти прежде всего связаны с творчеством Некрасова, поэтов его школы, поэтов «искровцев»; добролюбовского «Свистка». Именнно в 60 гг. XIX в. стихотворный фельетон оформляется как самостоятельный жанр на основе углубившейся связи литературы с общественной и политической жизнью, а сатирических жанров — с публицистикой.

Жанр газетного фельетона в стихах поднимается в творчестве Некрасова (Газетная», «Балет» и др.) и поэтов его школы до уровня художественного произведения. Органически сочетая публицисически актуальное содержание с гневным, обличительным пафосом, насыщая его юмором, гневной иронией и сарказмом, поэты пользовались стихотворным фельетоном как средством борьбы с существующим социальным злом.

В противоположность революционно-демократической линии обличительного фельетона буржуазно-либеральная литература усиленно культивировала фельетон легкого юмора и «невинного зубоскальства».

Борьба двух линий в русской литературе прошлого, своеобразно отразившаяся на судьбе многих литературных жанров, в частности на развитии фельетона, продолжалась и в эпоху пролетарского освободительного движения.

Традицию острого и лаконичного обличительного фельетона в стихах передовой русской литературы продолжает фельетон пролетарской литературы, широко представленный на страницах подпольных революционных газет 1905—1907, 1912 и особенно — в дооктябрской «Правде».

Деградация и упадок, охватившие в предреволюционные годы реакционную и либерально-буржуазную литературу, сказались на фельетоне, выразившись в измельчении его

---

[1] Зеленцова Н. Из наблюдений над особенностями сатирического фельетона Маяковского 20-х годов. — Труды университета дружбы, т. IV. Вопросы литературоведения. М., 1964, № 1, стр. 77.

содержания, в преобладании житейского юмора и умеренного обличительства над сатирой.

Значительной вехой в развитии стихотворного фельетона начала XX в. является творчество Д. Бедного и В. Маяковского, унаследовавшее традиции революционно-демократической сатиры.

Наполняя стихотворный фельетон новым содержанием, В. Маяковский расширяет его жанровые возможности. Описательность сменяется публицистичностью, органичным становится сочетание злободневности с широтой проблематики и художественной выразительностью. Но не только литературно-художественной практикой, а и опытом организатора советских сатирических журналов Маяковский содействовал развитию фельетонистского искусства. «Культура стихотворного фельетона,—справедливо отмечает И. Эвентов,—выращена у нас прежде всего В. Маяковским».[1]

Учитывая особую оперативность и действенность фельетона, Маяковский на диспуте, посвященном вопросам советской печати, указывал на важнейшую задачу подготовки газетного фельетониста. «Приложены ли какие-нибудь усилия,—говорил он,—для того, чтобы создать из стихотворца фельетониста? А ведь мы знаем, что и стихотворный фельетон настолько может выхлестать человека, что за год вперед будет сквозь брюки красное мясо просвечивать. Газетного фельетониста прозаического и поэтического нужно обязательно создать, тогда у нас будет материал для сатирических журналов».[2]

В своих стихотворных фельетонах В. Маяковский метко и остро «выхлестывал» бюрократов, служак-подхалимов, взяточников («Прозаседавшиеся», «Служака», «Подлиза»), разоблачал международную реакцию, стремившуюся к развязыванию мирового пожара («Маяковская галерея»).

Своеобразной была деятельность Д. Бедного как поэта-фельетониста. Начиная с героических лет гражданской войны и почти до окончания Великой Отечественной войны, Демьян Бедный работает в качестве сатирика-фельетониста, осмеивает интервентов, мещан, международную реакцию, фашизм («Мистеру Чемберлену — мед за место хрену» и

[1] Эвентов И. Маяковский — сатирик. Л., 1941, стр. 171.

[2] Маяковский В. Выступление на диспуте «Больные вопросы советской печати». — Полн. собр. соч. в 12 т., т. X. М., ГИХЛ, 1949, стр. 329—331.

др.). После известного затухания деятельности Д. Бедного—фельетониста в 30-е годы, его фельетон в период Великой Отечественной войны вновь обретает ту политическую остроту и ясность, лаконизм и выразительность, которые свойственны его лучшим фельетонам 20-х гг.

В русской советской литературе периода Великой Отечественной войны стихотворный фельетон становится одним из ведущих жанров поэтической сатиры.

На страницах «Правды» 1941-1945 гг. преимущественное, если не сказать исключительное, место занимали антифашистские фельетоны Демьяна Бедного и С. Я. Маршака. Их направленность определялась повседневными событиями великой битвы с фашистской Германией. По тематическому признаку в них можно выделить два цикла, для каждого из которых характерен свой круг вопросов и свои особенности типизации «злобы дня».

Первый цикл объединяет фельетоны, связанные преимущественно с изображением отдельных представителей фашистской партии, главарей и их сообщников, а также с «раскрытием» идеологии фашизма, его «нового порядка». Сюда относятся фельетоны Демьяна Бедного: «Фашистские «ангелочки», «Создатель «тысячелетнего рейха», «Раса господ», «Геринг палач-вампир, фашистский обер-банкир», «Танец смерти»; С. Маршака: «Большое сердце» Геринга», «Фашистская псарня», «Фашистская джаз-банда», «Чем Лавали торговали», «Распродажа», «О Лавале и его печали», «Разговор по душам», «Проданное жулье», «Откровенные грабители», «Поголовно-уголовный легион», «Записки из мертвого дома», «Это—то, что нужно» и др.

Во второй цикл включается тематика, направленная на разоблачение лживости гитлеровских военных сводок и несостоятельности информаций фашистской пропаганды, обличение планов «молниеносной войны». Сюда следует отнести фельетоны Д. Бедного «Фашистское «сверхорудие», «Вражьи валы», «Фашистские заклинания», «Предзнаменование», «Предсмертный вой», «Зеплетающимся языком» и С. Я. Маршака «О русском городе и о немецком полководце», «Война, как таковая», «Укоротишь — не воротишь», «Слухи в Германии», «Макс и Мориц», «Немецкие болезни», «Над пропастью», «Геббельсова дуга», «Тотальная мобилизация» и другие.

Подобное разделение антифашистских стихотворных фельетонов Демьяна Бедного и С. Я. Маршака по темати-

ческому признаку, а также по особенностям типизации, почти полностью соответствует внутрижанровому делению фельетона на две разновидности: фельетон-памфлет, фельетон-карикатура.

Одной из особенностей поэтической фельетонистики Демьяна Бедного и С. Я. Маршака явилась ее связь с фактом, с военно-политической информацией, документальность. Отбор фактов для фельетонов чаще всего основывался на строгом документализме, что не исключало, однако возможности вымысла, использования художественных «красок». Факты и документы удачно включались в поэтическую ткань фельетона, что придавало ему большой обличительный смысл, весомость и неопровержимость. Документированный факт, не теряя своей достоверности, нередко приобретал функцию эстетического воздействия на читателя.

Возьмем для примера фельетон-памфлет Д. Бедного «Фашистские «ангелочки». Поводом для его написания, как явствует из вкрапленной в стихотворную ткань газетной выдержки, послужил факт «отказа» фашистов от «расовой теории», согласно которой немцы считали себя «нацией господ». Это и возмутило Д. Бедного. Осмеивая в фельетоне этот факт, он обнажает расистскую природу фашизма.

Фельетон начинается с описания момента, когда они (в «расовой теории»), обосновав свои агрессивные планы, двинулись в «разбойничий поход».

Ведь были до чего ж фашисты все рысисты
И оголтело — голосисты,
В разбойный двинувшись поход!
Они-де цвет земли, немецкие расисты!
Они — де «нация господ!»
«Неполноценным всем народам смерть иль рабство!»
Ан приключилася с фашистами беда.
Увидя свой провал, пустились «господа»
На неприкрытое арапство:
Сердечком губы, скромный взгляд,—
Завуалировав своих речей похабство,
Они юлят, они скулят...[1]

В этом авторском повествовании раскрывается предыстория факта. Выдержка из газетной статьи подтверждает

[1] Бедный Д. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., ГИХЛ, 1954, стр. 181.

правдивость авторского повествования в первой части фельетона, неопровержимость факта: «Тупоумная свора на Западе, которой еще со времен Карлейля недоступны духовные ценности Европы, начитавшись Ницше и Розенберга, но не поняв их, выдумала пропагандистскую сказку о том, что немцы — мнят себя «нацией господ» и стремятся подчинить себе все остальные народы, считая их «неполноценными». К сожалению, немцы уже в начале средних веков не были нацией господ и с тех пор не чувствовали себя таковой. Если же национал-социалистическая Германия вообще еще употребляет это выражение, то она разумеет под этим совсем не то, что в Англии считают господством». («Фелькишер беобахтер», 1947, 6 февраля).

Документальный факт обретает в произведении эстетическую функцию: он во второй его части служит основанием для развертывания сатирической композиции, где основным приемом его освещения является ирония, подчеркнутая в самом заголовке — «ангелочки». Ироническая интонация способствует более яркому обнаружению «ангельской видимости» фашистов и действительной расистской, т. е. человеконенавистнической их сущности. Наряду с иронией Д. Бедный использует здесь и форму прямого обличения.

Да, он палачески гордился ремеслом,
Хвалился жертв своих числом,
Он вешал у Днепра, на Немане, на Висле.
Винить его, однако, в чем!
Он был, нет спору, палачом,
Но палачом — в особом смысле!
На виселицу он не как-нибудь волок,
а к делу применял особую сноровку.
Он — не палач, он — ангелок!
Снимите с ангела веревку![1]

Концовка фельетона «коль, немец — душегуб, ты «ангел во плоти», то получи-ка в «рай» свинцовую путевку!», заключающая в себе иронию, носит характер издевки и резко-отрицательного отношения автора к изображаемому. Документальность, связь с фактом условная или прямая являются одним из принципов фельетоностроения.

[1] Бедный Д. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М., ГИХЛ, 1954, стр. 182.

Одной из особенностей художественно-структурной организации стихотворного фельетона был эпиграф, представлявший собой чаще всего прозаические выдержки из газетных информаций. Содержа в себе указание на источник факта, эпиграф усиливал впечатление достоверности и правдивости. Такова, к примеру, стихотворная часть фельетона С. Маршака «Пятна крови»,[1] раскрывающая безудержное стремление нацистки Траудель к наживе: она не гнушается даже бельем убитых детей. Отрывок из ее письма передает неотразимость правды, заключенной в фельетон. «Фрау Траудель в письме к мужу Леонарду на советско-германский фронт,— сообщается в эпиграфе,— просит прислать вещицы для детей. «Ничего, пишет она, если они испачканы в крови, их можно выстирать».[2] Кроме этой функции эпиграф здесь играет определенную роль в развитии сюжета и в организации композиции фельетона. На основе факта, который содержался и излагался в эпиграфе, развертывается сатирическая фабула.

В этом отношении весьма показателен фельетон С. Маршака «Макс и Мориц». Фабула фельетона о «повальном всеобщем доносе», который, в частности, охватил немцев Макса и Морица в последний момент издыхания фашизма, развернута на основе факта, который приводился в эпиграфе. «Фашистская газета «Данцигер форпостен» рекомендовала «здравомыслящим немцам» почаще прибегать к доносам... «Нужно в упор посмотреть на собеседника... и спросить его как бы вскользь, имеется ли у него дома радиоприемник. Такой же разительный эффект получатся, если во время разговора медленно вытаскивать... записную книжку и карандаш».[3] Макс и Мориц бегут в гестапо, охваченные подозрением.

Особенно значительна роль эпиграфа в композиционной организации фельетона, обнажающего внутреннюю несостоятельность какого-либо явления. В тех случаях, например, когда фашистская пропаганда всячески расхваливала «новые планы», когда враг думал продемонстрировать свою силу, советские сатирики на страницах «Правды» показывали их неосуществимость.

---

[1] «Правда», 1942, 28 марта.
[2] Там же.
[3] «Правда», 1943, 3 июля.

Таков фельетон Демьяна Бедного «Вражьи валы».[1] В эпиграфе указывается, что «в своих сообщениях немцы усиленно подчеркивают, что у них где-то в глубине имеется «главный атлантический вал». (Из газет).[2] Пропагандой главного атлантического вала они пытались создать впечатление, будто бы располагают еще серьезной силой.

Стихотворная часть фельетона строится на обнажении несостоятельности такой пропаганды:

Замотавшись в брехе шалом,
Геббельс стал писать ногой,
Что за первым, дескать, валом
Есть у немцев вал другой.
«Главный» вал! Имеет — грозный! —
Он особенность одну:
Каждый раз в момент серьезный
Он уходит в глубину.[3]

Тот же смысл противопоставления стихотворной части фельетона эпиграфу заключен и в фельетонах Маршака «Тотальная мобилизация»[4] и «Геббельсова дуга»,[5] в которых разоблачаются хвастливые заверения Геббельса.

В другой группе фельетонов эпиграф, представляя собой сообщение из советских газет, часто содержал сатирическую оценку события. В таких случаях стихотворная часть фельетона лишь углубляла смысл, заключенный в эпиграфе.

Яркий пример такого приема дает фельетон С. Маршака «Отступление с преступлением». Эпиграф не ограничивается передачей сообщения берлинского радио, а служит своеобразным комментарием к нему, содержа оценку этого мифического сообщения берлинского радио. Вот текст эпиграфа: «Берлинское радио 13 марта передало следующее собщение: при отступлении из Вязьмы германские войска вывезли из города исторические ценности»... На самом деле фашистские бандиты украли не только исторические ценности. Они похитили имущество общественных и куль-

[1] «Правда», 1944, 18 июня.
[2] Бедный Д. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., ГИХЛ, 1954, стр. 193.
[3] Там же.
[4] «Правда», 1944, 29 июля.
[5] «Правда», 1944, 11 октября.

турных учреждений города и очистили буквально все квартиры мирных жителей».[1]

В стихотворной части фельетонист развивает заключенную в эпиграфе мысль о варварстве и грабительстве фашистских захватчиков.

Немецкий вор в припадке откровенности
По радио нескромно сообщил
О том, что исторические ценности
Он под полой из Вязьмы утащил.
Что ценности украдены, не спорю я,
Их унесло фашистское жулье.
Но почему относятся к истории
Часы, кастрюли, ложки и белье![2]

Однако документальные эпиграфы, заключая в себе сатирическую оценку разоблачаемого факта, не только предопределяют характер раскрытия темы, но и обусловливают определенное интонационное звучание стихотворной части фельетона. Таков фельетон Маршака «Откровенные грабители», в котором особенно заметно влияние эпиграфа на интонацию произведения. В эпиграфе указывается: «С некоторым опозданием германское информационное бюро подтверждает заявление Ферстера о том, что штаб Розенберга грабит разного рода ценные рукописи и памятники старины. Правда, громилы говорят, что они «спасают ценности». Но если подобные воровские действия называются «спасением ценностей», то что же тогда называется грабежом?». (Из сообщения Совинформбюро).

Излагая факт грабительства фашистами исторических ценностей, поэт выражает свое возмущение. Его негодование по мере развития картины усиливается, а в конце стиха сменяется выражением уверенности, что фашисты получат возмездие за совершенный грабеж:

За открытое грабительство.
За неслыханный погром
Мародерское правительство
Даст ответ перед судом.[3]

---

[1] «Правда», 1943, 17 марта.
[2] Там же.
[3] «Правда», 1942, 14 декабря.

Говоря об особенностях и роли эпиграфов в фельетоне периода Великой Отечественной войны, нельзя не отметить значения исторических аналогий, цитат, документов, к которым прибегают поэты-фельетонисты. Особенно значительна роль письма и дневника, выдержки из которых позволяют сатирикам наглядно и язвительно обнажать бездушие, жестокость и варварство оккупантов («Жалобы фрица»),[1] «Проданное жулье»,[2] «Война, как таковая»[3] С. Маршака; «Фашистские «ангелочки»,[4] «Танец смерти»[5] и др. Д. Бедного).

Однако, «подлинный документ», как средство сатирической организации композиции, характерен не только для эпиграфа. Часто сатирики используют его в самой стихотворной ткани фельетона. В этом отношении большим мастерством и оригинальностью отличаются фельетоны Демьяна Бедного. («Разлука ты, разлука»,[6] «Пестрая картина»,[7] «Фашистские «ангелочки»,[8] «Геббельсовские изречения, «рождественские до умопомрачения».[9]

На основе фактического материала нередко развертывается сатирическая фабула, составлявшая костяк фельетона. Такой фабульностью отличаются фельетоны Д. Бедного «Пестрая картина», «Геббельсовские изречения, «рождественские до умопомрачения». В них поэт рисует широкую картину, обнажая всю ложь и фальшь немецко-фашистской пропаганды. Наиболее яркую иллюстрацию такого рода «обыгрывания» факта дает фельетон «Пестрая картина».

Держусь точно календаря —
Четырнадцатого октября
Сего года
Берлинское население
Читало объявление
Этакого рода:

В будущее воскресенье восемь берлинских
отрядов СА вместе с армией и прочими

---

[1] «Правда», 1943, 23 января.
[2] «Правда», 1943, 31 мая.
[3] «Правда», 1943, 11 июня.
[4] «Правда», 1944, 14 февраля.
[5] «Правда», 1944, 28 декабря.
[6] «Правда», 1944, 8 января.
[7] «Правда», 1943, 14 декабря.
[8] «Правда», 1944, 14 февраля.
[9] Бедный Д. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М., ГИХЛ, 1954, стр. 170 - 171.

организациями будут проводить в городских районах Берлина (Север, Юг, Запад и Центр) бой немецкой армии (газета «Берлинер Берзенцайтунг» от 17 октября 1943 г.)

Берлинцы толпились у объявления,
Кто плакал от умиления,
Кто крякал от удивления,
Кто хмуро оглядывался
И ворчал,
Кто — в чем дело, догадывался
И молчал.
Все жадно читали
Красочные детали:

«По дороге, штурмуя окопы, часть наталкивается на противника, которого выбивает гранатами».

И так в воскресенье —
Заканчивалось объявление. —
На улицах Берлина
Разыгрывается пестрая картина.
Картина, действительно,
Пестра удивительно.
Что Гитлера нервирует,
Почему он в Берлине бои репетирует,
Что в тылу его беспокоит,
Объяснять, я думаю, не стоит.
Ясно без пояснений,
Что в одно из воскресений,
Других ли дней, все равно,
На улицах Берлина
Разыграется пестрая картина».[1]

В этом фельетоне чувствуется большое умение Д. Бедного соотносить газетные цитаты с поэтическим текстом, использовать их, как элементы, организующие сюжетно-композиционное единство.

Опираясь на заявления германского информационного бюро о том, что штаб Розенберга грабит ценные рукописи и памятники, С. Маршак в фельетоне «Откровенные граби-

[1] «Правда», 1943, 14 декабря.

тели характеризует германских завоевателей как грабителей и мародеров.

Показанья немца пленного
Штаб немецкий опроверг.
Говорит он: много ценного
Спас в России Розенберг.

Вор, который при свидетеле
Кошелек украл у вас,
Преисполнен добродетели:
Вашу собственность он спас.

И в порыве откровенности
Сознается этот вор,
Что означенные ценности
Он стащил к себе на двор.[1]

Материал «факта» в этих картинах расширяется, выходит за свои рамки и пробретает обобщенный характер. На основе факта и художественного вымысла строится сюжет.

«Искусство фельетониста,— отмечал Д. Заславский,— в умении сочетать правдивость с вымыслом, в умении рисовать картину, оставаясь в пределах фактической точности».[2] Вместе с тем, «для фельетона,— как замечает автор ряда статей о советской сатире Л. Ершов, — необходимо острое социальное звучание, высокий гражданский пафос, обобщение фактов и их сатирическое оформление».[3]

Как любое сатирическое произведение, фельетон обычно строится на изображении внутренней несостоятельности какого-нибудь лица или явления, на вскрытии несоответствия между формой и сущностью. В фельетоне широко используются формы комического (смеха).

Определяя его природу, Н. Г. Чернышевский отмечал: «Безобразное кажется нам нелепо тогда, когда становится не на свое место, хочет казаться не безобразным, и только тогда оно возбуждает смех наш своими глупыми претензиями, своими неудачными попытками».[4]

---

[1] «Правда», 1943, 17 марта.
[2] Заславский Д. О фельетоне. М., 1948, стр. 20.
[3] Ершов Л. Сатирическая проза 30 х гг. М., 1960, стр. 5.
[4] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В XV т. Т. II. М. ГИХЛ. 1949, стр. 185.

Таким «безобразным», самоуверенно претендовавшим на мировое господство и был германский фашизм, являвшийся предметом советской сатиры.

Развенчивая мифы о непобедимости и могуществе германской армии, показывая фашизм во всем его безобразии, смех советской сатиры освобождал от страха перед ним. «Ничего нет в мире страшнее смешного,— писал В. Г. Белинский.—Смешное — казнь уродливых нелепостей».[1]

Поэтому даже одностороннее сатирическое изображение врага, как беспощадного и слабого, которое имело место на первых этапах войны в массовой стихотворной сатире, было в известной степени оправданным.

Советской сатире этих лет присущ гневный обличительный смех, порою уничтожающий и в то же время оптимистический, ибо исходной основой его было патриотическое осознание исторической правоты героического дела народа. Сам характер такого смеха отражал его силу и уверенность в победе.

«Изобличительная» роль смеха выступает и в тех случаях, когда поэты применяют столь распространенный в других жанрах прием художественного снижения. Превращение Гитлера в шарманщика, в мясоторговца, а Лаваля в работорговца (Маршак, «Чем Лавали торговали»), несомненно заключало в себе много смешного. Подобное снижение, в частности, Лаваля, подчеркивало продажную роль правительства Виши. В другом фельетоне С. Маршака «Грязное белье» положение Лаваля и других предателей французского народа уподоблено положению грязного белья, которое трут, моют, крутят.

А прачки жмут, и трут, и крутят, как белье,
Лаваля грязного, Дарлана, Дорио,[2]

Смех, вызываемый подобным положением, носит характер издевки, благодаря чему достигается разоблачение, обнажается вся внутренняя ничтожность и неприглядность заправил фашистского разбоя.

Характерны в этом отношении такие фельетоны С. Маршака, как «Фашистская псарня», «Фашистская джаз-банда», «Над пропастью», «Конечный маршрут», сопровождавшиеся

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. под ред. Венгерова, т. IX, стр. 340

[2] «Правда», 1942, 29 мая.

карикатурами Кукрыниксов. В результате взаимодействия текста и карикатуры комическое начало получало особую акцентировку. Например, в карикатуре «Над пропастью» изображен висящий над Берлином канат, на котором еле-еле держится Гитлер. Основываясь на документальных признаниях немецкого генерала Дитмара, С. Маршак раскрывает бедственное положение бесноватого фюрера.

Он думал: — Он Наполеон,
Великий полководец,
А обнаружилось, что он
Простой канатоходец!
Он думал кончить, как герой.
Он пусть забудет бредни.
Совсем не Фридрих он второй —
Нет, он — Адольф последний![1]

На принципе комизма основаны аллегории, широко используемые сатириками. Уподобление природы фашизма природе хищных и диких зверей как нельзя лучше отвечало задачам сатирического изобличения врага. Так, в фельетоне Маршака «Фашистская псарня» незавидное положение марионеток Гитлера: Муссолини, Антонеску, Маннергейма, сопоставлено с положением собак, ждущих от своего хозяина подачек.

Но обещанные кости
Ест хозяин сам,
Только плети, только трости
Оставляя псам.[2]

Одним из распространенных средств сатирической типизации является заострение комизма жизненной ситуации, заложенного в ее содержании. Заострение делается с помощью остроумного меткого сравнения, но чаще путем доведения комизма до логического предела или завершения.

Возьмем фельетон С. Маршака «Геббельсова дуга». Комическая ситуация определена эпиграфом, который предпослан фельетону: «Геббельс заверяет немцев, что в Прибалтике гитлеровская армия всего-навсего занимает «более выгодные позиции», так как далеко выдвинувшийся дугообраз-

[1] «Правда», 1945, 8 февраля.
[2] Маршак С. Блиц-фрицы. — М., — Л. Детиздат, 1942, стр. 11.

ный выступ фронта больше не оправдывает себя». (Из газет).

В фельетоне Маршака эта жизненная ситуация заостряется, доводится до логического завершения.

В Прибалтике он отступил,
Ушел он из Парижа
И линию своих могил
Подтягивает ближе.

Но повторяет на бегу
Все тот же бред собачий:
«Я снова выпрямил дугу,
Я справился с задачей!»

На всех фронтах фашистов бьют,
Громят их дни и ночи.
А Дитмар с Геббельсом поют:
«Зато наш фронт короче!»

Что ж, сокращать — так сокращать
До самого Берлина.
Мы можем фронт вам обещать
Длиною в три аршина.[1]

Здесь отсутствует сатирический образ персонажа, однако это не означает, что здесь нет сатирической типизации. Сам факт сокращения линии фронта, заостренный в фельетоне, осмысливается поэтом, как проявление общего, в частности, неумолимо приближающегося разгрома фашизма и несостоятельности лживых заверений Геббельса и его сообщников о возможности реванша за поражение.

Таким образом, в фельетоне это не только «обыгрывание» факта, смешного самого по себе, а одно из сатирических средств обобщения. На том же самом обобщении фактов построено большинство фельетонов С. Я. Маршака: «Последние итоги, или Дитмар в тоге», «Убежище бездомных квислингов», «Гестапо в воздухе», «Скандал в эфире» и другие.

В фельетоне этого типа редко встречается прямая оценка поэтом факта. Однако отрицательное отношение к нему, не высказанное в прямой форме, чувствуется в насмешливо ироническом тоне, пронизывающем всю стихотворную часть.

[1] «Правда». 1944, 11 октября.

В фельетонах другого типа на основе единичного факта развертывается целая сатирическая фабула («Макс и Мориц» Маршака, «Пестрая картина» Д. Бедного). Хроникальность и основанная на ней развернутая фабула служат целям сатирического заострения факта. Встреча Макса и Морица, их разговор, а затем стремительное бегство обоих в гестапо для доноса друг на друга служат целям сатирического осмеяния того ужаса и панического страха, который охватил приверженцев фашизма накануне их капитуляции. Встречается и такое явление, когда сатирический смех в конце стихотворения, сменяется гневной интонацией, открытым публицистическим выступлением (фельетоны Д. Бедного).

Публицистичность — одна из характерных черт советской литературы военных лет. Так или иначе (выражена ли она в форме открытой речи или инвективы (резкое выступление, брань, выпад) или же в виде скрытой внутри самого фельетона оценке), ею пронизаны многие стихотворные фельетоны военной поры. Публицистическое начало проявилось не только в отборе острого злободневного материала, в обнажении сущности факта, но и в гневно-негодующей интонации стиха. Часто с помощью открытого выступления — инвективы делается анализ фактов, их обобщение.

Следует однако заметить, что искусство обработки и обобщения материала определяется не только законами жанра, но и индивидуально-стилевой манерой писателя. И эта закономерность существенна. Для Маршака, с его ярко выраженной тенденцией к художественно-образной передаче «злобы дня» характерно преобладание комического начала. Напротив, у Демьяна Бедного, старого и опытного поэта-правдиста, по самому характеру творчества тесно связанного со «злобой дня», преобладает в фельетонах форма прямого обличения или, как называют ее сатирики, форма «лобовой» атаки, а обощение делается часто с помощью открытой инвективы. Показательны в этом плане его, пожалуй, самые крупные фельетоны-памфлеты «Сверхуголовный экспонат», «Создатель «тысячелетнего рейха», «Временщики», «Подлую тварь — на фонарь», «Раса господ» и др. Гневная патетика, резкое публицистическое выступление в них вызваны необходимостью раскрытия агрессивной и антигуманистической природы фашизма.

Стих фельетона в таких случаях подчеркнуто резкий, напряженный, памфлетный. Так, памфлету Д. Бедного «Создатель «тысячелетнего рейха» предпослан эпиграф: «Гитле-

ровский «тысячелетний рейх» вступает в 13-й год своего существования». Здесь с первых же строк дается обличительная характеристика создателя рейха (то же самое и в фельетоне «Геринг палач-вампир, фашистский обер-банкир»), которая затем по мере развития обличения расширяется и углубляется.

Он был царем, немецким шейхом,
Он был пророком, он «вещал».
Он всех колбасников прельщал
«Тысячелетним третьим рейхом!»...
Злодей, пытавшийся войной
Закабалить весь шар земной,
Двор пред собой узрел тюремный.[1]

Памфлеты такого рода не отличаются значительным разветвлением сюжета, т. к. основное внимание перенесено на характеристику «героя». Своеобразна концовка, в которой гнев сменяется выражением уверенности в справедливость возмездия гитлеровцам за их злодеяния.

Дорогой он пройдет прямой
В «четвертый вечный рейх» — небесный!

Примерно таже самая структура наблюдается в памфлете «Фашистские «искусствоведы» Демьяна Бедного, написанном в связи с приказом Риббентропа ввозить в Германию под видом трофеев награбленные культурные ценности.

Злободневность фактов, актуальность проблематики ведет к усилению в фельетонах публицистической окрашенности поэтического языка. Многие выражения, широко бытовавшие в газетах тех лет, используются Демьяном Бедным и Маршаком. Например, «расовая теория», «атлантический вал», «тотальная мобилизация», «молниеносная война» и т. д.

Отличительной особенностью любого поэтического произведения является языковой лаконизм. В фельетоне он имеет первостепенное значение; большой злободневный материал, целая группа фактов подчас получают в нем изложение в нескольких стихах-строчках.

При этом важно учитывать другую специфическую особенность стихотворного фельетона. Еще В. Г. Белинский отмечал, что «поэзия в сатире является больше как средство

[1] Бедный Д. Собр. соч. в 5 т. Т 5. М., ГИХЛ, 1954, стр. 236.

нежели как самобытное искусство». Действительно, такое своеобразие стиха, как лаконизм речи, ее особое звуковое и ритмическое оформление, большая смысловая нагрузка каждого слова, повышенная роль ритма, пауз и ударения используются в фельетонах именно как средство осмеяния врага. В сатире слово должно быть заострено,[1] писал Маяковский. Оно должно быть подчинено целям обличения. Поэтому в фельетонах военных лет не случайно использование эмоционально-экспрессивных слов, главным образом бранной лексики: Гитлер — гад, хищный паразит, рецидивист; Геринг — бандит, бандитское чудовище; Лаваль — подлая тварь и т. д. Это примеры из фельетонов Д. Бедного. Но если у него употребление эмоционально-экспрессивной лексики было мотивировано и подчинялось целям разоблачения, выполняя характеристическую функцию, например:

«Гитлер — гад...
Гнус, презираемый всем светом.
Бандит, готовый со стилетом
Ворваться в каждый мирный дом...[2]
(«Сверхуголовный экспонат»)

то во фронтовых сборниках, например, «Бойцы смеются», «Галерея фашистских разбойников», она использовалась исключительно как средство достижения сатирической остроты.

С тенденцией «заострения языка» связано использование иронического заголовка, на первый взгляд входящего в противоречие с содержанием («Фашистские «ангелочки», «Фашисткое «сверхорудие», «Фашистский «рай», «Фашистские «искусствоведы» Д. Бедного; «Фашистское «здравоохранение» С. Маршака)

Этим же целям подчинено вовлечение в фельтоны метких народных пословиц и поговорок: «каков вор, таков у него и разговор», «для милого дружка и сережка из ушка», «против молодца — сам овца», «долгие проводы — лишние слезы», «укоротишь — не воротишь», «пуганая ворона и куста боится», «тот не утонет, не сгорит, кого веревка ждет» и др.

---

[1] Маяковский В. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 12. М., ГИХЛ, 1949. стр. 86.
[2] Бедный Д. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М., ГИХЛ. 1954. стр. 120.

Важную функцию в фельетоне выполняет звуковое оформление, обыгрывание звуковых оттенков слова, нахождение каламбурных рифм. Наглядный пример тому — фельетон Д. Бедного «Подлую тварь — на фонарь!»

«Лаваль, кто он? Его багаж?»
«Торгаш».
«Чем он торгует, черт возьми?»
«Людьми».
«Своею, стало быть родной...»
«Страной».
«Французов продает, как скот?»
«Вот, вот!»
«Он немцам выполнит наряд?»
«Навряд».
«К зиме продержится Лаваль?»
«Едва ль.»
«Не избежит злодей суда?»
«О, да!»
«Получит, значит, эта тварь...»
«Фонарь!»[1]

Сатирическое звучание фельетона усиливается благодаря звуковым повторам, перекличкам, игре звуков: «багаж—торгаш», «возьми—людьми», «скот—вот-вот!», «наряд—навряд», «суда—о да!», «тварь—фонарь!». Используя эти приемы, Маршак, в отличие от Д. Бедного, тяготеет к каламбурам: «он все порты отдать готов и жить на свете без портов» («Для милого дружка и сережка из ушка»), «правда, это лишь цветочки, хоть и в железной оболочке», «я не могу от вас скрывать, что ягод нам не миновать» («К покушению на Гитлера»).

Сравнения и эпитеты у Маршака отличаются заостренностью: «Гитлер—людоед», «хвост, поджав, как битый пес!». Определенная сатирическая нагрузка падает на метафоры. Обычная метафора в фельетоне «Окружение»—«в своем подвале Геббельс косит пером советские полки», подчиняясь идейно-тематическому заданию, в данном случае — обнажению лживости геббельсовской пропаганды, способствует более яркому решению замысла. Или: «палят чернильные зенитки в Берлине сутки напролет, чтобы подбить струею

[1] Там же, стр. 116.

жидкой наш боевой воздушный флот» («Берлинские лжецы»).

Ритмическое построение стиха также является средством усиления сатирической направленности. Учащенный ритм, оттеняющий ироническое повествование, характерен для ряда фельетонов «Немецкие волны», «Тотальная мобилизация», «Распродажа» Маршака и др.

Давно ли финская печать
До хрипоты орала,
Что хочет нас завоевать
До самого Урала!
Построив свой бетонный вал,
Давно ли финн двуликий
Финляндию именовал
«Финляндией великой!...»[1]

Д. Бедному, напротив, присущь распевочный ритм, приближающийся порой к частушечному («Разлука ты, разлука», «не сыскать другого слова», «Немцы горюют: русские не по правилам воюют!» и др.

В заключение следует сказать, что в литературной критике одно время бытовало мнение о преходящем значении сатиры военных лет. Конечно, в ее наследии оказалось много такого, что являлось временным оружием. Спешка газетной работы, несомненно, мешала Маршаку и Д. Бедному во всех случаях с должным мастерством разрабатывать фельетонные сюжеты. Отсутствие в ряде из них ярких образов и широких обобщений сделало их только злободневными откликами. Можно, к примеру, назвать фельетоны С. Маршака «Чего ждали в Берлине», «Вывод ясен», «Из уст в уста», «Убежище бездомных квислингов», «Копать или эвакуироваться?», «Скандал в эфире»; Д Бедного «Танец смерти», «На Берлинском направлении». В целом же сатира, созданная в годы борьбы с фашизмом, сохраняет свою остроту и актуальность до настоящего времени, оставаясь оружием в борьбе с теми, кто раздувает пламя новой мировой войны.

[1] «Правда», 1944, 21 июля.

Н. В. АЛЕКСЕЕВА
(Ульяновский пединститут)

О ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ХАРАКТЕРА СОВРЕМЕННИКА

Современная советская литература все серьезнее и глубже исследует проблему взаимоотношения личности и общестже исследует проблему взаимоотношения личности и общества, индивида и коллектива, проблему нравственной ответственности человека перед людьми и миром.

Мы часто и вполне справедливо говорим о том, что социализм создает необходимые условия для всестороннего гармонического развития личности. Однако развитие способностей человека — лишь одна, хотя и очень существенная сторона вопроса. Вторая, не менее важная задача — осознание каждым человеком своего общественного долга.

Любая односторонность, сознательное или несознательное разрушение диалектики этого процесса приводит в практике человеческих взаимоотношений к ограничению связей личности с действительностью, следовательно, к объединению самой личности и общества, а в художественном творчестве — к искажению гуманистической концепции характера.

«У человека есть два типа программ: «животные» и собственно «человеческие», — размышляет герой повести Н. Амосова «Мысли и сердце». — Первые достались нам от предков, а вторые прививаются через людей и вещи. Влияние общества огромно, без него человек остается животным».

И еще: «Обязан. Опять обязан. Долг. Нужно платить долги. Ведь это люди дали тебе все, что ты имеешь».

Эти рассуждения о взаимозависимости людей (вспомните раздумья другого литературного героя Павла Гавриловича Балуева о том, что «все мы, советские люди, друг от друга зависим. И не имеем права никогда, ни при каких обстоятельствах чувствовать себя независимыми») являются лейтмотивом в художественно многообразном решении темы единства человека и общества.

Можно встретиться с мнением, что эта проблема решена давно и окончательно марксистской социологией и советской литературой. При этом ссылаются на «Города и годы» К. Федина, на «Скутаревского» Л. Леонова, на «Тихий Дон» М. Шолохова, на «Хождение по мукам» А. Толстого.

Действительно, советская литература имеет богатые традиции в идейно-эстетическом исследовании проблемы единения личности с обществом. Однако нельзя на этом основании «закрыть» тему. Идея единства человека и общества многогранна, сложна и в наши дни не лишена драматизма. Социалистический строй дает принципиальное разрешение этой проблемы, то есть он ликвидирует социальную основу конфликта между личностью и обществом. Однако при этом не исчерпывается все многообразие психологических, морально-этических и эстетических аспектов этой жизненно-трепетной проблемы, ибо «борение мыслей и чувств столкновенья останутся даже в года коммунизма» (Р. Гамзатов).

Если герои трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» решали вопрос: быть или не быть им с народом, с Родиной, с Революцией, если Григорий Мелехов М. Шолохова метался, как «зафлаженный волк», между белыми и красными, не в силах преодолеть свои социальные заблуждения на пути трагических поисков исторической правды, если для окончательного прозрения, «очищения» от бесконечных внутренних противоречий герою трилогии К. Федина Пастухову потребовалось стать свидетелем невиданного героизма советского народа в годы Великой Отечественной войны, то перед современным героем не стоят подобные дилеммы. Тем не менее у него есть свои «но», свои «муки», свои сложные дороги на пути к людям и миру.

Проследить их можно было бы на самых различных произведениях современной советской литературы. Однако мы сознательно ограничим свой разговор об этой проблеме анализом двух романов современных украинских прозаиков «Врач, вылечи себя сам» Ю. Шовкопляса и «Капля крови» Ю. Мушкетика.

Почему именно на них? А потому, что в этих произведениях из жизни медиков есть плодотворная основа для раздумий о взаимоотношении личности и общества. Поскольку речь в них идет о людях на грани жизни и смерти, человечность и бесчеловечность, способность или неспособность к искрен-

нему служению людям проявляются здесь с особой остротой.

Действительно, если бы профессору Шостенко, герою романа Ю. Шовкопляса, кто-то отважился сказать, что он перестает жить для народа, что сердце его начинает биться лишь для него самого, гнев профессора не знал бы предела.

Шостенко — фигура чрезвычайно сложная, характер своеобразный, личность незаурядная. Психологическое исследование такого образа — **а автор избрал путь** раскрытия психологии героя, **его душевных переживаний** — требует от писателя большого мастерства и не меньшего чувства меры. Любая попытка облегчить поставленную задачу или ввести психологический анализ в привычное русло могла бы привести автора к разрушению логики характера, к упрощенному, шаблонному раскрытию темы.

Однако, кто же такой профессор Шостенко? Что за человек? И что «так растревожило доктора медицинских наук»? Почему ему вдруг кажется, «что управляемый твердой рукой ЗИМ, который более 30 лет без аварий, даже без остановок мчал его только вперед, вот-вот перестанет слушаться руля? Почему временами мерещится, будто на идеально проложенной, прямой, как натянутая струна, трассе вот-вот появятся выбоины и кочки, а впереди тебя будто-бы ожидают невероятно крутые повороты?»[1]

Постепенно перебирая события прошедшего дня: семейные неурядицы, бессоницу, приезд сына, с которым он несколько лет был в ссоре, Федор Ипполитович Шостенко вынужден признать, что ни одно из них не могло вывести его из равновесия. И все-таки состояние покоя не приходило, а чувство встревоженности и даже растерянности становилось все острее и все настойчивее требовало ответа. Он знал, по крайней мере догадывался о настоящей причине своего настроения, но не хотел и боялся признаться самому себе. Конечно, это операция тяжелобольного, даже безнадежно больного Черемашко. А точнее, даже не сама операция, а тот, кто толкнул его на эту операцию, а позже, когда дрогнула рука прославленного хирурга, не хуже самого Шостенко довел ее до конца. Сергей Друзь — единственный ученик, который еще оставался возле Федора Ипполитовича и на которого профессор не возлагал никаких надежд. И вот теперь этот «неудачник», «размазня», каким его считал про-

[1] Перевод с украинского всюду мой — Н. А.

фессор, хочет «неожиданным ударом сбить, свалить с ног того, кому по утрам и вечерам должен бы в ноги кланяться».

Довольно неприглядно выглядит профессор в своих ночных раздумьях о том, кого он во время войны действительно спас от смерти. Громы и молнии, падающие на голову Друзя, планы мести, которые рассерженный профессор, доктор медицинских наук, научный руководитель института готовит рядовому ординатору, дают право думать о Шостенко как о негодном ученом и никудышном человеке. Окончательно остановиться на этой мысли мешает лишь одно — слишком уж сильна и открыта душевная встревоженность Федора Ипполитовича. В таком состоянии человек способен и на значительно большие глупости, чем угрожать своим гневом дочери, сыну, жене, а «тем более какому-то Друзю». «Ни одному человеку заглядывать в свою непоколебимую душу, копаться в ней Федор Ипполитович не позволит!» В этой итоговой фразе размышлений — весь Шостенко: не в меру самоуверенный, нетерпимый, резкий.

Рожденный в рубашке — «все плыло к его берегам» — талантливый хирург Шостенко легко шагал по жизни и быстро завоевал право руководить людьми. Но заслуженное уважение, преклонение перед его авторитетом на определенном этапе жизни стали и не могли не стать для Шостенко, с его складом характера, не стимулом, а тормозом для дальнейшей работы. По инерции Шостенко еще продолжает считать, что, как и в годы войны, он принадлежит не себе, а тем, «кто ждал от него помощи, спасения или знаний, только поискам и еще раз неустанным и неутомимым поискам во имя больных, раненых и учеников». А на самом деле эта мысль давно стала убаюкивать совесть Федора Ипполитовича, ибо сам профессор уже и не помнит, когда он просыпался среди ночи, чтобы бежать в больницу, или делал операцию какому-нибудь случайно привезенному, «неплановому» больному.

Куда больше теперь беспокоило научного руководителя института, чтобы все во вверенной ему парафии шло спокойно, тихо, без ненужного риска и всячих там нововведений. Вот тогда-то и очутился около него тот, «кто всегда был мишенью всеобщей иронии» — доцент Евецкий. Со временем, когда Шостенко начнет осознавать меру своего падения, он очень метко определит суть Евецкого как «помесь подхалима с нахалом», а пока что Евецкий — «левая рука»

профессора, своеобразный претендент на второе профессорское «я».

Интересно, что характер Евецкого — человека бездарного, корыстолюбивого, нечистоплотного в своих поступках и помыслах, но внешне порядочного, выведен автором отнюдь не для противопоставления главному герою романа. Он живет своей жизнью, по свойственным ему внутренним законам — законам деградации человеческой личности. Но то, что Евецкий и его молодой выученик Фармагей, с моральной точки зрения «незаконно» проникнув в научно-исследовательский институт, пытаются (и какое-то время небезуспешно) стать нормой в жизни Шостенко и даже его законодательной силой, раскрывает всю глубину не только нравственной, но и социальной опасности того пути, на который встал профессор. Утрата связи с жизнетворческой силой коллектива, созерцание всего и всех с высоты медицинского олимпа могло привести не только к личной трагедии Федора Ипполитовича Шостенко — профессора и человека, но на какое-то, пусть даже короткое время,— к драме всего коллектива института.

Поступок Друзя во время операции затронул сначала лишь не в меру разбухшее самолюбие доктора медицинских наук, который привык к мысли о том, что нет ему равных в хирургическом мастерстве. Друзь своим смелым и удачным вмешательством в операцию заставил профессора задуматься. И хотя все мысли Шостенко были сосредоточены первое время на том, как «отблагодарить» своего ученика, «непоколебимая душа» профессора была выведена из состояния олимпийского спокойствия. Взгляд, который на протяжении многих лет был устремлен лишь на себя, вдруг падает и на других людей.

Правда, «какое-то время все словно плыло перед его глазами», и «только Друзь казался в пятиминутке неподвижным, как точка, вокруг которой все вращается». Но немного погодя Федор Ипполитович начинает различать каждого, кто сидит в конференц-зале, и, главное, четче, острее, чем когда-нибудь прежде. Непроизвольно на память пришли слова, сказанные давнишним другом Юлианом: «Врос... в пьедестал, и разве до того ему, как копошатся возле пьедестала пигмеи».

Напрасно было бы надеяться, что профессор после этого изменил свой взгляд на Друзя, на коллектив, на самого себя и начал «исправляться». Человеку в шестьдесят, да еще с

шостенковским характером не так-то легко измениться. И несомненная заслуга писателя в том, что он не торопится перевоспитать своего героя и в то же время не боится показать его читателю в «невыгодном» ракурсе, ибо верит в жизненность и силу такого характера.

Композиционный рисунок характера Шостенко на протяжении всего романа создается как бы двумя кинокамерами. Одна — все время направлена на добросовестную фиксацию работы мысли, на отображение малейших душевных движений, пусть не всегда привлекательных и достойных профессора. Другая — отображает ту резко ощутимую, реальную жизнь, с которой вынужден считаться и куда более талантливый человек и в которой все «прожекты» Шостенко относительно его кажущейся неповторимости, выглядят смешными и ненужными.

Но в сложном построении этого характера Ю. Шовкоплясу далеко не все удалось.

Акцентируя на отрицательных чертах незаурядной личности Шостенко: на его убеждении, что «мир, в котором живут знаменитые ученые, принадлежит прежде всего им», «что в радиусе не менее полтысячи километров равного ему не найдешь и что судьба тех, кто ловит каждое его слово, зависит только от него», на его самодурстве по отношению к сыну, дочери и особенно Друзю (тут профессор иногда скатывается до мелочности, утрачивает элементарную человеческую порядочность), Ю. Шовкопляс почти не раскрывает мысли «положительного плана», то есть ту, которая собственно и позволила профессору в течение нескольких дней круто изменить свое поведение.

Писатель больше полагается на внешние факторы и особенно на ночной разговор профессора Шостенко с больным Черемашко. Но, думается, именно этот разговор является едва ли не самым слабым местом романа. И слабость его — прежде всего в умозрительности, искусственности и художественной неорганичности.

Черемашко в этой сцене не разговаривает, не делится своими наболевшими мыслями, а читает профессору мораль, к тому же и не всегда тактично. Дело, конечно, не в том, будто у рабочего нет того необходимого интеллекта, который давал бы ему возможность иметь свое мнение о культе личности, о теории «человека-винтика» и о тому подобных вопросах. Но самая большая беда в том, что больной рабочий Черемашко как характер и как личность во всем

этом разговоре исчезает. Он превращается в рупор авторских идей, становится не равноправным действующим лицом романа, а своеобразным обвинительным актом, который предъявляет автор главному герою, — и не больше.

Только потерей чувства художественной меры и правды характера можно объяснить то откровенное поучение «заблудшего» профессора, к которому прибегает Черемашко. «А подумать,— назидательно обращается Черемашко к своему собеседнику, а точнее бессловесному слушателю,— рано или поздно придется, дорогой профессор! Высокой культуры вы человек — должны бы прежде меня во всем разобраться, дальше увидеть. Вот и приходится делиться с вами своими размышлениями, чтобы вы не забрели бог знает куда, совсем бы не заблудились».

Что и говорить, скромностью Черемашко не страдает. Но дело не в скромности, а в том, что перегруженная поучительными сентенциями и общими фразами, речь Черемашко при всей правильности изложенных в ней мыслей,—чужеродна художественной ткани романа. И, к сожалению, мы вынуждены присоединиться к профессору Шостенко, который метко назвал всю эту беседу не очень-то лестным словом — «говорильней».

Шостенко безусловно найдет свой путь к восстановлению утраченной связи с народом, с коллективом, без которого ему нет ни жизни, ни счастья, путь, свойственный его характеру и натуре. В этом убеждает нас сам автор романа, когда, следуя за логикой характера героя, показывает его в психологически убедительных поступках.

По-шостенковски круто, резко, фактически всего лишь за «пятиминутку» поворачивает он себя на настоящую дорогу. И хотя поведением, поступками и решениями удивлены не только сослуживцы профессора, а даже родной сын недоумевает, как «на протяжении одной-единственной ночи коренным образом изменилась отцовская натура», но очевидно только так и мог измениться Шостенко. Без самобичевания, решительной ломкой взглядов на все и на самого себя.

Вот почему решение профессора об освобождении Фармагея и Евецкого от работы в институте хотя и кажется поспешным, вроде бы нелогичным (вспомним хотя бы растерянность директора института Каранды, когда он узнал, «что двое людей, которые столько лет работали вместе, вдруг приходят к выводу, что дальше им работать вместе нельзя»), на самом деле логично и закономерно.

И если бы кто-нибудь попытался не то что поздравить профессора с победой над самим собой, а хотя бы намекнуть на какие-то изменения в его отношении к людям,— Шостенко-старший решительно отвергнул бы малейшие изменения в своем поведении. Хотя сам-то себе Шостенко современем признается, что от его счастливой рубашки остались бы одни лохмотья, а лимузин, который более тридцати лет мчал его только вперед, свалился бы в пропасть, «если бы все заложили руки за спину и наблюдали, как мечется, словно муха в паутине, их руководитель, муж и отец: как, мол, сумеет ли сам выкрутиться?».

Думается, что несколько торопится Ю. Шовкопляс поставить все точки над «и» в исследовании характера героя. На последних страницах романа, в разговоре со своим старым другом Юлианом Федор Ипполитович находится уже не в «дороге», не в раздумьях о том, как он мог очутиться в стороне от настоящей жизни, а осознавшим и меру падения и путь к возрождению. Вряд ли это так.

В ином плане, иными художественными средствами решается тема ответственности человека перед обществом в романе Ю. Мушкетика «Капля крови».

Если в романе Ю. Шовкопляса, и особенно в его последней части «Врач, вылечи себя сам», как мы видели, ударение ставится на психологическом разрешении конфликта, в который поставлен профессор Шостенко по отношению к коллективу, то роман «Капля крови» построен прежде всего на резком столкновении характеров в их внешних проявлениях, в непосредственных поступках.

Конфликт между двумя старыми друзьями — хирургами Биланом и Холодом возникает неожиданно и, постепенно нарастая, достигает катастрофических размеров. Сначала не совсем ясно, что так встревожило Холода, что заставило его потребовать от Билана немедленного прекращения операций на сердце, которые тот недавно стал делать. Формальные доводы, которые приводил Холод, чтобы подтвердить свое решение, не очень убедительны.

Однако, симпатия, которую успел завоевать Холод на первых страницах романа своей душевной искренностью, заботой о людях, какой-то резко ощутимой человечностью, заставляет нас без всякого сомнения верить его словам, а уж потом докапываться до сущности того, что так обеспокоило Холода. Чем больше конфликт выходит за рамки профессионального спора, тем очевиднее становится противополож-

ность морально-этических принципов, на которых основывается общественное и личное поведение Билана и Холода — как хирургов и людей.

Для Холода вся его жизнь, самоотверженный труд, бескорыстность научных поисков — неоплатный долг людям «за тепло, за хлеб, за жизнь».И это не просто фраза, не изречение общеизвестной истины. За каждым словом Холода стоят живые, конкретные люди, которые в свое время поделились с ним последним куском хлеба, местом возле огня, тем, что отказывались подписать лживые документы.

Понятно, что тяжелые, а иногда трагические обстоятельства, через которые пришлось пройти Прокопу Гордеевичу, не единственный путь формирования настоящего характера и было бы напрасно выискивать тут какую-то закономерную необходимость. Жизнь сложнее, но и проще любой схемы, и не всегда тяжелые испытания, выпавшие на долю человека, закаляют характер — слабых духом они ломают. Но в данном случае речь идет не о гуманистической концепции характера вообще, а лишь о гуманистической концепции характера Холода, каким он изображен в романе «Капля крови». Осознание героем органической зависимости от жизни других, долга перед человеком и человечеством — одна из наиболее сильных и эмоционально убедительных черт Холода.

Однако, в гуманистической концепции этого образа есть одна черта, которая не только противоречит его сущности, но и не дает возможности писателю во всей глубине вскрыть природу конфликта между Биланом и Холодом. Начинается она с довольно-таки патриархальной и на сегодня архаической предубежденности Холода против города как своеобразного молоха человеческого здоровья и даже порядочности, а заканчивается философским постулатом: «А это-таки счастье — не причинять зла». Однако вряд ли подобная пассивность перед злом дает счастье. Да и не такой философии учили Холода те, кто спас его от холода, от голода, от тюрьмы. Не делать зла — еще не значит творить добро.

Между тем Холод последовательно придерживается своего взгляда на добро и зло. Высказав Билану свое мнение о преступности операций на сердце, которые тот делает, будучи совершенно к ним не готовым, Холод, как это ни печально, на этом фактически и заканчивает свою борьбу за капли человеческой крови. Правда сам Холод не считает себя

борцом, способным «грудью рвать препятствия». Но как же не замечает автор, что неборцу в сложившейся ситуации просто нечего делать. Не случайно, во второй половине романа Билан почти полностью вытесняет Холода из повествования.

Чувствуя небходимость объяснить позицию, которую занял Холод, когда закружилось колесо проверок, комиссий, Ю. Мушкетик говорит, что Холод «был уверен в себе, в своем месте, в своей силе, в великой правде. Он не собирался ничего менять в работе клиники, ее ритме, который он налаживал столько лет». Все это хорошо. Но мало. И не потому ли справедливый, честный, преданный делу профессор Холод кажется одиноким и обиженным во всей этой неприглядной ситуации. Фактически вслух — и то при пустом зале — высказывается в защиту Холода только сторож Шах. Могут возразить, что-де он и не требует защиты, потому что ни в чем не виноват. Но тогда тем более непонятной представляется та, сначала возникшая в воображении Холода, а потом и осуществленная в жизнь картина заседания партийного бюро, на котором никто не мог сказать ничего определенного о нем как о руководителе.

Позднее на собрании клиники, «среди людей, с кем работал», Холод думает найти свою правду. «Они его помощники, его судьи. Операционная сестра, врач-ординатор, няня, заведующая лабораторией...». Ну, а партийное бюро состоит разве из посторонних лиц, которые не работают вместе с Холодом? Разве они не являются членами коллектива? Тут писатель явно не сводит концы с концами.

Вообще надо заметить, что там, где автор пытается не только показать явление, но и вскрыть причины его возникновения, он делает это не всегда логично и убедительно. Особенно это сказывается на исследовании морально-этических и социальных причин, которые порождают Биланов с их психологией личной исключительности, а по сути все с тем же мещанским, обывательским пониманием смысла и цели человеческого существования.

Что касается самого типа человеческого характера, который представляет Билан, то не может быть никакого сомнения в его правдивости и жизненной достоверности. Человек вальгановской породы, Билан — опасное явление и в моральном и в социальном планах. Ибо он научился скрывать эгоистические интересы, заботу о собственной персоне за ширмой высоких слов. Он не против того, чтобы лишний раз

напомнить своим подчиненным о необходимости тактичного, гуманного отношения к больным и сотрудникам. Так перед операцией несовершеннолетней девочки он не забудет подчеркнуть, чтобы те две строчки добровольного согласия (на случай неудачного исхода) были взяты у нее «деликатно, с душой», и тут же выскажет сочувствие к освобожденному врачу и даже посоветует перевести его в районную больницу. Маска порядочности и человечности извне и равнодушие ко всем, кроме самого себя, характерны для поведения Билана.

Если для Холода вся его жизнь — неоплатный долг людям, то Билан иначе понимает взаимоотношения с людьми. «А разве я им, людям, мало дал? — спрашивает Билан. — Разве они вернули мне хоть половину?» И сказано это не в полемическом запале, а в разговоре с самим собой в минуты, когда он должен бы пересмотреть всю свою жизнь, ибо то, что задумал Билан против единственного друга уже не подлость, а преступление.

Вслед за этим шагом фигура Билана становится все более неприглядной. В его поведении не остается ни одного честного поступка. Оказывается, что Билан никогда и не был настоящим другом Холода: иначе как же мог он радоваться тому, что Холод был в плену, подсмеиваться над его неудачами и даже скатиться до писания анонимных записок.

Вот тут-то и возникают те многочисленные неизбежные «почему», «как» и «когда», на которые автор должен бы дать если не исчерпывающий ответ, то хотя бы направление для раздумий, и в которых авторская позиция оказывается противоречивой.

Действительно, как могло случиться, что люди, которые дружили со студенческой скамьи, ели из одной миски, делили последний кусок хлеба, а потом жили в одном доме, работали в одном здании, люди, которые чуть ли не ежедневно встречались и «отдыхали, оттаивали душой в разговорах друг с другом», вдруг оказались на противоположных позициях во всем, прежде всего, в понимании самого смысла жизни и своего в ней назначения?

Как случилось, что кровь Билана начала греть лишь его собственное сердце? Ведь было же время, когда Билан мог бескорыстно взять на себя всю ответственность за поступок друга.

Почему утратил он драгоценные сокровища души, которыми природа не обделила его? Что явилось причиной де-

градации человеческой личности?

Вскользь, намеком в романе проводится мысль о том, что причиной морального падения Билана является та должность, те административные «чины», которые он занимает. Причем мысль эта проводится не столько через Билана, сколько через эскизно, но резко очерченную фигуру Полывьяного. Однако сам автор понимает, что выдвигать этот мотив как решающий, как первопричину разложения характера неправомерно. Ведь ясно, что Холод и с чинами Билана остался бы Холодом, а Билан и без чинов не смог бы им стать

Вот почему эти поставленные автором вопросы фактически остаются нерешенными. И дело тут, думается, прежде всего в том, что характер Билана не имеет точно выверенного, продуманного психологического рисунка. То перед нами человек, который запутался в собственных противоречиях и ощущает свою неспособность быть искренним и честным, — и тогда писатель говорит, что душу Александра Кондратьевича «разъедают сомнения» и он «искал оправдания своим поступкам и находил их». Что он будто бы несколько раз пытался остановить то колесо, которое сам закрутил. Что он верил в правду Холода и даже «стремился к ней светлыми проталинами души». Что Холод своим злым словом о неподготовленности Билана к операциям на сердце «лишил покоя, убил мечту... У него, у Александра, работа валится из рук. Он лишь делает вид, будто работает».

А то — перед нами законченный негодяй, бюрократ и чинуша. Вспомним встречу Билана со своими избирателями. Слушая претензии односельчан к нему, депутату, слуге народа, Билан не может понять, чего, собственно, они от него хотят. Ведь «всем не поможешь, всех дырок не залатаешь. И не его это дело. Они живут своей жизнью, он — своей. Среди них есть, конечно, завистники, злопыхатели. Тому, кто поднялся в гору, всегда завидуют»,— убеждает себя Билан. И, пожалуй, в этих мыслях, заранее определяющих границы «жизни для других», и состоит самое страшное преступление, ибо оно источник равнодушия, эгоизма и мещанского самооправдания. Это оно порождает те, казалось бы, старорежимные слова, которыми рассерженный Билан угрожает своим землякам: «Ох, тут видно, и руководители. Порядочки, дисциплина. Подождите, голубчики, позвоню я секретарю райкома».

Понятно, что для Билана противоестественно почувствовать себя «маленьким камешком», осознать вдруг «настоящую ответственность, свою зависимость от людей, которые мучились и стонали перед ним на операционном столе, которые просили у него спасения, смотрели на него умоляюще. От них, над кем он поднялся высоко-высоко и которых жалел...

Слова падали на него,и под их градом Билан ощущал, как пригибается к земле, уменьшается. Уж он не человек, а полчеловека. Третья часть... Маленький живой комочек. Да и был ли когда человеком? Большим, сильным? Имел ли мужество сказать кому-нибудь так, как они ему?»

Все это сказано и правильно и красиво, но не о Билане. По крайней мере не о том Билане, которого мы себе представляем из характеристики автора, то есть по его реальным поступкам во взаимоотношениях с людьми, как человека, потерявшего свое достоинство, честь и даже элементарную порядочность. Не об этом Билане написаны автором и заключительные строки откровенного самобичевания и самоуничижения, даже если это прозрение идет не от внутреннего кризиса, а «от беды».

Либо Билан — сознательный эгоист и себялюбец, который ради своей карьеры не пожалеет и мать родную, — и тогда необходимо было последовательно и убедительно раскрыть корни этого опасного явления. Либо поведение Билана идет не от внутренней убежденности в правоте поступков, а в силу случайного стечения обстоятельств,— и тогда нам, как и в случае с профессором Шостенко, важно понять природу Билана, а значит — и возможную меру трагизма, вызванного отрывом от народа, которому он обязан всем и как хирург, и как депутат, и как человек.

Из всего сказанного видно, что вопросы взаимоотношений личности и коллектива в нашей сегодняшней жизни далеко не просты, и вполне закономерен тот огромный интерес, с которым писатели обращаются к этой сложной и ответственной теме. Не всегда и не все еще здесь удается художникам. Однако в понимании гуманистической концепции характера как одной из ведущих проблем современного литературного процесса важно учитывать не только несомненные достижения, но также и причины неудач или отдельных просчетов писателей.

Художественный опыт современной советской литературы, в частности опыт украинской прозы последних лет, убеждает в том, что создание правдивых, художественно полнокровных характеров возможно лишь на пути глубокого знания и эстетического осмысливания общественных процессов современной жизни, специфики нравственных и психологических аспектов взаимоотношений личности с обществом.

В. И. ЧЕРНЫШЕВ

(Мелекесский пединститут)

О СЮЖЕТЕ РОМАНОВ И ПОВЕСТЕЙ В НОВЕЛЛАХ

В наши дни не трудно заметить, что развитие традиций М. Горького и В. Маяковского, дальнейшее сближение с жизнью, преодоление бесконфликтности и иллюстративности определили характер идейного обогащения и расширение **художественного многообразия** (курсив мой — В. Ч.) советской литературы на современном этапе. Многие исследователи справедливо считают художественное многообразие важнейшей особенностью современной советской литературы. Например, М. Кузнецов, изучая закономерности развития советского романа, отмечает, что «исключительное богатство, разнообразие различных стилевых, художественных тенденций в развитии прозы вообще, романа и повести в частности»[1] является характерной чертой литературы последних лет. В ней происходит активное углубление взаимообогащения и взаимопроникновения стилей, жанров и родов литературы. «Художники приводят в боевой порядок свое оружие, но успешно примеряются и к оружию «соседей». Лирики берут на вооружение эпические доспехи. Эпики вооружаются средствами лирики. Драма обогащается лиризмом».[2] Кристаллизация художественного многообразия современной прозы характеризуется также и тем, что в ней успешно развиваются аналитическое, обобщенно-романтическое и лирическое стилевые течения, реалистическая типизация, романтическая, сатирическая и условная образность.[3] Творческие успехи прозы, как отмечал на IV съезде писателей СССР Г. М. Марков, «сказались в углублении самих прин-

---

[1] Кузнецов М. Советский роман. М., Изд. АН СССР, 1963, стр. 277.

[2] Кедрина З. В поисках главного. — «Вопросы литературы», 1963, № 4, стр. 47.

[3] См. Ломидзе Г. Сила реализма. (Заметки о современной прозе). — «Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 47—68.

ципов социалистического реализма, в многообразии форм и средств литературного воплощения жизни».[1]

Тенденция к художественному многообразию не случайна и вполне органична: в нашу эпоху заканчивается предыстория человечества, начинается переход к бесклассовому обществу, поэтому литература с небывалой глубиной и широтой подводит итог прошлому и стремится заглянуть в будущее. В литературе социалистического реализма сейчас особенно широко «смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры».[2]

Ключ к проблеме сюжетики лежит на путях своеобразного переплетения традиционных и новаторских художественных решений. В прозе последних лет можно найти перекличку с эпопеями античности и с новеллистикой эпохи Возрождения, с глубоким психологизмом русского романа 19 века и многообразной сюжетикой произведений М. Горького. С другой стороны, не прекращаются поиски новых конфликтов и сюжетов. Художественное многообразие прозы в значительной степени обусловлено тем, что «характернейшей чертой сюжетики в современной литературе является многообразие типов и форм».[3]

В этой связи выпуклее высвечивается суть многочисленных творческих дискуссий о путях развития и ведущем типе романа, в которых и явно и подспудно ощущаются различные мнения о разновидностях сюжета и его концепции.[4] Отметим два момента, характерные для этих дискуссий.

Во-первых. Современный литературный процесс убедительно свидетельствует о дальнейшем утверждении **горьковской** концепции сюжета, об углублении и развитии его **двуединой** эстетической природы. Сюжет все явственнее выступает как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа».[5] Сюжеты лучших книг еще вернее служат яркому воплощению характеров, выпуклому

---

[1] Марков Г. М. Современность и проблемы прозы. —«Литературная газета», 1967, 27 мая.

[2] Материалы XXII съезда КПСС. М., Госполитиздат, 1961, стр. 420.

[3] Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция. Теория литературы, т. II. М., «Наука», 1965, стр. 485.

[4] См. сб.: «Пути развития современного советского романа». М., Изд. АН СССР, 1961.

[5] Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 27. М., ГИХЛ, 1953, стр. 215.

изображению духовной жизни героев, а роман характеров остается ведущим типом советского романа. С другой стороны, внутри сюжета возрастает роль изображения событий и фактов жизни, т. е. фабулы, ибо «факт — уже всегда фабула».[1] Романы и повести последних лет плотно насыщены картинами свершений нашей эпохи, в которых происходит формирование **характера современника.**

Во-вторых. В зависимости от того, использует писатель преимущественно эпические средства или произведение пронизано лирикой и драматизмом, художественные пропорции между «историями характеров» и событиями внешнего действия могут быть различными. В современной прозе отчетливо выделяются произведения с одинаковыми или похожими сюжетными пропорциями. Иначе говоря, в прозе хорошо развито несколько **типов** сюжета.

Весьма различны по проблематике и творческой манере, например, романы «Костер» К. Федина, «Битва в пути» Г. Николаевой, «Товарищи по оружию», «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются» К. Симонова. Но все они, как неоднократно отмечала критика, написаны по образцу классического многопланового романа и отличаются **сложным,** разветвленным **эпическим** сюжетом. **Система событий** играет важнейшую роль в их структуре. Им свойственна подлинная эпичность, т. е. масштабность охвата и глубина обобщения действительных событий истории. В сюжетах романов К. Федина и Г. Николаевой, органически сливаясь, **как бы уравновешиваются** картины значительных событий и крупные, масштабные характеры. А сюжет трилогии К. Симонова эволюционизирует от преобладания событий над характерами в первых двух романах до «равновесия» их в заключительном романе.

Иной тип сюжета во второй книге «Поднятой целины» М. Шолохова, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Вишневом омуте» М. Алексеева, «Памяти земли» В. Фоменко, «Тишине» Ю. Бондарева, «Материнском поле» и «Прощай, Гюльсары!» Ч. Айтматова. События внешнего действия в них ослаблены или как бы замедлены. А истории характеров героев, процессы их мышления и психики выдвинуты на первый план. Этим и многим другим произведениям свойственна структура преимущественно **психологического** сюжета. А

[1] Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 30, стр. 147.

«Владимирские проселки», «Капля росы», «Терновник» и «Славянская тетрадь» В. Солоухина, «Ледовая книга» Ю. Смуула и «Дневные звезды» О. Берггольц строятся на началах **лирического** сюжета.

1

За последние годы появился новый тип романа и повести, сюжетика которого еще не исследована в литературоведении. Выход в свет «Тронки» О. Гончара и «Липягов» С. Крутилина, «Сумки, полной сердец» Вл. Федорова и «Хлеба — имени существительного» М. Алексеева свидетельствует о рождении нового жанра — романа и повести в новеллах. Многие литераторы справедливо отмечали близость этого жанра к очерку. Очевидно, на этом основании В. Смирнов полагает, что к очерку и восходит родословная повести в новеллах[1]. Этой позиции хочется возразить. Дело в том, что роман и повесть в новеллах развивались **из... новеллы**, которая на несколько столетий старше очерка.

Немного истории. Термин «новелла», которым обозначают «одну из форм повествовательного художественного творчества»,[2] появился в эпоху Возрождения. Но форма новеллистических рассказов и разные способы скрепления их встречались и ранее. «Роман» Апулея «Золотой осел» сплетен из множества вставных и нанизанных новелл. Средством обрамления и сцепления новелл у Апулея служит **фантастическое** превращение героя. Содержание многих новелл тоже фантастично, а не реально. Эпос «Тысяча и одна ночь» начинается вводными новеллами о царе Шахрияре, о везире и его дочери Шахеразаде. Затем следуют сказки, соединенные образом рассказчицы.

Новеллы эпохи Возрождения скреплялись по-разному. В «Декамероне» Бокаччо они объединены **событием** — в разгар чумы люди бегут из города и, встретившись в загородной вилле, по очереди рассказывают новеллы. «Беседы о любви» Фиренцуолы начинаются **обрамляющей** новеллой об избранном обществе молодых людей и их развлечениях. Некоторые из «Трехсот новелл» Саккети объединены **темой и сквозным**

[1] См.: Смирнов В. Повесть в новеллах и эволюция очерка. — «Волга», 1966, № 1.

[2] «Литературная энциклопедия». Т. 8. М., «Советская энциклопедия», 1934, столб. 114.

героем. Книга «Новеллино» Гуардати состоит из пяти тематических кругов.

Однако, важнее оформления единства новелл их **содержание** и **эстетическая природа.** Новеллы эпохи Возрождения показывают возникновение **новых взаимоотношений** между людьми в связи с зарождением класса буржуазии, впервые раскрывая действительные жизненные процессы средствами **реализма.** В. Кожинов, например, в своей книге «Происхождение романа» убедительно доказывает, что новеллы эпохи Возрождения — яркое свидетельство возникновения« новой художественности». Новая художественность «связана с освоением частной жизни людей», но она ведет и «в самую гущу именно общественной жизни современности, в кипенье ее основых противоречий».[2] Характерное для современного романа реалистическое изображение личных отношений людей, как отношений общественных, впервые встречается именно в новеллах эпохи Возрождения. Поэтому В. Кожинову удалось аргументированно обосновать, что современный реалистический роман ведет начало не от античного «романа» или рыцарского эпоса, а от новелл эпохи Возрождения.

Новеллы эпохи Возрождения остро социальны. Они глубоко отражают процесс преодоления средневековой замкнутости, аскетизма и клерикализма и раскрывают противоречия нарождающегося класса буржуазии. Это особенно характерно для новелл Бокаччо, Саккети и фацетий Поджо. Возьмем для примера X-ю фацетию Поджо. В ней рассказано, как крестьяне пришли к мастеру, чтобы купить распятие для церкви. Мастер, шутя, спросил, какого они хотят Христа на распятии, живого или мертвого. Крестьяне посоветовались и ответили, что лучше живого — «если это не понравится народу, они его сейчас же убьют». Здесь все реально, все на социально-бытовой основе. И в то же время фацетия **необычна,** потому что открывает **новое в известном.** Именно поэтому новеллами называли «небольшие повествовательные произведения, отличительный признак которых состоит в том, что они выражают новое отношение к действительности, изображают новые стороны общественной жизни».[3]

---

[1] Кожинов В. Происхождение романа. М., «Советский писатель». 1963, стр. 30.

[2] Там же, стр. 30—31.

[3] «Литературная энциклопедия». Том. 8, столб. 120.

В книгах Бокаччо, Саккети, Фиренцуолы и Поджо много социально-бытовых новелл. Но большинство новелл эпохи Возрождения — **поразительные.** Сюжеты таких новелл строятся на **необычайных событиях**. Очевидно потому, что в первых теоретических высказываниях о невелле отмечается прежде всего ее необычность. Гете, например, заметил в разговоре со своим секретарем Эккерманом, что новелла—«это и есть: новое невиданное происшествие».[1] Гете назвал новеллой свой небольшой рассказ, в котором ребенок звуками флейты и пением укрощает льва, затем приводит его во двор замка и вынимает из его лапы занозу. О других своих новеллах Гете говорил, что каждой «из них присущ особый характер и тон».[2] А в «Разговорах немецких путешественников» он отмечал, что новое в новелле должно быть **не фантастическим,** но все-таки не повседневным, а **исключительным.** Аналогичную мысль высказал Шлегель, заметивший, что «новелла есть анекдот, незнакомая еще история, которая интересна сама по себе».[3]

Но уже многие из новелл Возрождения рассказывали о повседневных событиях и обычных чертах характера. В творчестве Мопассана, Тургенева, Чехова, Горького таких новелл становится все больше. А. Чехов, например, чаще пишет о совершенно обычных вещах. События в его новеллах иногда играют незначительную роль. Так, в новелле «Толстый и тонкий» событие является лишь поводом для «узнавания» характеров. В «Хамелеоне» и других новеллах глубоко раскрыта противоречивость поведения людей. М. Горький показал Челкаша в необычном событии и **резко очертил** противоречивость его внутреннего мира. Такова же у Горького обрисовка Коновалова и др. Новеллам М. Горького свойственны превращения в очерки.

Эстетическую природу новеллы хорошо раскрыл А. Толстой. «Новелла, —писал А. Толстой,— труднейшая форма искусства. В большой повести можно «заговорить зубы» читателю... Здесь же вы весь на ладони... малая форма не освобождает вас от большого содержания. Вы должны быть лаконичны, как поэт в сонете, но лаконичность должна по-

[1] Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни, М.—Л. —«Академия», 1934, стр. 344.
[2] Там же.
[3] Цит. по «Литературной энциклопедии». Т. 8, столб. 115.

лучиться от **концентрации материала,** от выбора только самого необходимого» (курсив мой—В. Ч.).[1]

Важную роль в новелле играет сюжет: «Это счастливое открытие, находка.., это массовый анекдот, весь еще сырой и животрепетный. Он ключ к раскрытию какого-то социального противоречия. Такова его природа... В сюжете всегда должна быть запятая и «но».[2] Новелла отличается от других разновидностей рассказа «особенной заостренностью завязки и развязки и напряженностью в развитии сюжета».[3] «Строение новеллы,—подчеркнул В. Шкловский,— основано на существующих в жизни противоречиях. Новеллы чаще построены для открытия нового в известном».[4]

2

Очевидно, «восприимчивость» новеллы ко всему небывалому и к проявлениям нового в уже знакомом, возможность плотнее сконцентрировать художественный материал и свобода жанра привлекли внимание О. Гончара и С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева.

О. Гончар, пожалуй, глубже других освоил художественные возможности новеллы. Каждая из новелл «Тронки» сюжетно завершена. Автор иногда ставит в центр новеллы **событие,** а порой раскрывает **противоречия** в самом предмете новеллы. На событийной основе построены, например, «Азбука Морзе», «Предчувствие океана» и «Железный остров». А «Полигон», «Тронка» и «Пикетажистка» тяготеют к контрастам жизни. Особенно характерно раскрыты крайности мышления и поведения степного битника Грини в новелле «Мамайчуки». Эта новелла написана по формуле «запятая и но». Насыщены контрастами и другие новеллы романа.

Новеллистическая структура романа позволила писателю глубоко раскрыть новые стороны современной действительности, художественно осознать ее небывалость и открыть новое в давно известном. «Тронка» плотно населена людьми трех поколений. В каждом из них много людей **необычных,** интересных. Кажется, что особенного может быть в ни-

---

[1] А. Толстой о литературе. М., «Советский писатель», 1956, стр. 355.
[2] Там же, стр. 353, 354.
[3] «Литературная энциклопедия». Т. 9., столб. 538.
[4] Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., «Советский писатель», 1961, стр. 153, 154.

зкорослом, неказистом собою чабане Горпищенко. Но писатель так сумел повернуть к читателю недюжинную натуру чабанского патриарха и общественное значение его труда, что невольно поражаешься огромному смыслу, каким наполнена его жизнь. Горпищенко неожиданно необычен. Это — «человек давнишний», из того времени, «где пешком ходили», «на волах ездили»и «на конях скакали».[1] Он немало испытал и хорошо потрудился, ибо «чабан — это тот, кто всю жизнь на ногах, кого зной продубливает, осенние ненастья пронизывают до костей». Горпищенко прошел по степи с отарами овец такие расстояния, которых с лихвой хватило бы опоясать земной шар. За это и прозвали его кругосветником. Несмотря на старость, он не бросает герлыгу (чабанский посох) и с суровым достоинством оберегает честь «древнейшей человеческой профессии», хорошо понимая, что в наш стремительный век «ракета и герлыга рядом стоят», имеют общую трудовую основу.

Горпищенко — философ, политик и большой правдолюбец. Вечные стычки с дирекцией и постоянные заботы о кошарах, кормах, стрижке овец не мешают ему доискиваться до большого смысла жизни. Смысл этот — в уважении к своим пращурам, которые сквозь слепящие степи и чуму принесли жизнь в эти места. И в пристальном внимании к молодежи, для которой самым большим счастьем является поиск правды, открытие новых тайн и новых миров. И «в добрых человеческих делах»: «Доброе дело люди не забывают. Доброе дело навек». Война ненавистна Горпищенко прежде всего потому, что она несет бессмысленное разрушение. Разговаривал он однажды с маршалом, приехавшим в степь на соседний ракетный полигон. «В самую душу запало» умное слово маршала. «Даже если у меня есть самые наилучшие ракеты,— говорил чабану маршал,— даже если есть сила весь мир завоевать, не хочу я этого. Не нужны мне континенты — пепелища. Я хочу видеть их в зелени и в цвету»... Но старый чабан убежден и в том, что «пока бандиты вокруг хаты ходят», нельзя ликвидировать ракетные полигоны. Так в образе обыкновенного чабана писатель раскрывает черты необычного, крупного характера, новые качества советского крестьянина, который мыслит по-государственному и полон ответственности за судьбу страны.

---

[1] Гончар О. Тронка. Роман в новеллах. М., «Молодая гвардия», 1964, стр. 13. Роман цитируется по этому изданию.

Необычны в романе многие представители среднего и младшего поколений. Капитан Дорошенко, например, объездил все порты мира. Летчик реактивной авиации, без пяти минут космонавт Петр Горпищенко часто проносится над степью, «в сталь завернувшись». В образе Лукии Рясной исключительно органично сочетание качеств руководителя и достоинств земной женщины с ее светлой, романтической любовью к Дорошенко и горячей привязанностью к сыну Виталику. По-своему исключительны и необычны бригадир бульдозеристов Брага, вчерашние десятиклассники Тоня, Виталик, Лина Яцуба и др. И в целом роман О. Гончара отличается необычными характерами, новизной идейного содержания и формы.

Хорошо использованы художественные возможности новеллы для изображения сельской нови в большом романе С. Крутилина «Липяги». Сюжеты отдельных из 22 новелл этого романа построены преимущественно на **фабульной** основе. Новеллы «Назаркин клад», «Ефремкин мерин», «Тише едешь — дальше будешь», «Дверь с проулка» и «У омута» рассказывают в основном о разного рода событиях из прошлой и сегодняшней жизни липяговцев. Но в основу сюжетов большинства новелл положены **характеры и судьбы**. Характеры липяговцев весьма разнообразны и интересны. Каждый из них имеет свою индивидуальную особенность, свою «чудинку». Таков центральный характер — учитель физики Андрей Васильевич Андреев. Таковы же его мать и отец, братья и сестра, дядя Авданя — «любитель рассказывать всякие истории», Бирдюк — липяговский кузнец, народный умелец и мастер, Лузянин — председатель колхоза, человек нелегкой судьбы и большого мужества.

Новеллы С. Крутилина довольно значительны по объему. Внешне каждая из них похожа на многоступенчатую лестницу, т. к. делится на небольшие главки — «ступеньки», между которыми опущены несущесвенные сюжетные переходы. Это позволило автору отразить в сжатой, концентрированной форме жизнь многих липяговцев на протяжении ряда лет, проследить, например, драматичекую судьбу красавицы Груни («Баллада о колодце»), историю подлой души учителя Минаева («На поруки») или рост зазнайства доцента Прокудина («Ваня-Ванятка») и т. д.

В новеллах повести Вл. Федорова «Сумка, полная сердец» нет «многоступенчатости», но сюжеты их тоже построены либо на **событийной** основе, либо на **истории характеров**.

Событийная канва весьма заметна в новеллах «Материнское сердце», «Косматое сердце» и «Каменное сердце», хотя и они, как большинство новелл повести, рассказывают «прежде всего о духовной жизни, внутреннем мире»[1] жителей Чистого Колодезя. Судьбы людей, истории человеческих сердец — гремучего сердца бывшего партизана, теперь тракториста Ильи, прозванного Пророком, поющего сердца Оксаны, спящего сердца Марины, исцеленного сердца Васятки — вот сюжеты новелл Вл. Федорова.

А новеллы повести М. Алексеева «Хлеб — имя существительное» построены по принципу «я это видел». Как будто автор проходит по родным ему Выселкам и рассказывает о происходящих здесь **событиях** («Суд идет», Последствия») и своих **односельчанах.** В образе деда Капли («Капля»), Акимушки Акимова («Вечный депутат»), Журавушки, Апполона Стышного, почтальона Зули и других обычных людей Выселок мы узнаем новые стороны духовного облика крестьян, новые черты деревенской жизни. Есть здесь и необыкновенные люди, какими предстают сельские астрономы Петька и Васька, садовод-экспериментатор Егор Грушин и защитник леса Меркидон Люшня. Для большинства обычных и необыкновенных людей села хлеб и упорный труд действиельно являются «именем существительным». А в жизни попа Леонида, приспособленца Самоньки, стяжателя Маркелова, «пробошника» Антипова и воровки Глафиры «существительны» лишь заботы о собственном благополучии.

В структуре новелл О. Гончара и С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева, разумеется, есть не только **сходство,** но и **существенные различия.** Новеллы С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева отличаются от новелл О. Гончара, например, тем, что в них более явственно, открыто проступают **очерковость** и **лиризм.** Этими качествами «Липяги», «Сумка, полная сердец» и «Хлеб — имя существительное» близки, скажем, к циклам очерков М. Горького «По Руси» и «Рассказам о героях», а также к лирической прозе В. Солоухина, О. Берггольц и Ю. Смуула. Думается, что очерковость в новеллах играет **двоякую** роль. С одной стороны, свойственная очерку фактичность, подлинность изображаемого материала усиливает достоверность и убедительность новелл С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева, рассказывающих не о вымышленных, созданных творческой фанта-

[1] «Молодая гвардня», 1962, № 3, стр. 300.

зией селах, а о действительных, всамделишных Липягах, Чистом колодезе и Выселках. С другой стороны, очерковость, естественно ведет к повышению удельного веса авторских **описаний,** что несколько **снижает** уровень **психологизма** в лепке образов и изображении событий.

Описания чаще заметны в предысториях характеров и экскурсах в прошлое деревни. Л. Якименко справедливо заметил, что в повести М. Алексеева прошлое и настоящее «не всюду сопряжено в едином художественном качестве» и нередко историко-публицистический материал «является скорее фоном»...[1] Многие новеллы Алексеева психологически убедительны отчасти и потому, что небольшие по объему описания являются в них естественным дополнением к динамичным художественным картинам. Новелла «Капля», например, психологически достоверно раскрывает облик колхозного строжа Кузьмы Удальцова. В начале новеллы автор свободно переходит от лаконичного описания внешности героя к эпизоду из крестьянского быта. Однажды пьяного Кузьму укусила его своенравная гнедая кобыла Маруська. Маруська на другой же день была продана, а вместо нее хозяин купил одногорбого верблюда Бухара. Последующее описание, в которое вкраплены два миниатюрных диалога, передает, как Удальцов дезертировал с первой германской и почему не стал генералом, хотя активно участвовал в гражданской войне. И снова краткое описание переходит в развернутую художественную картину, теперь повествующую о неудачной деятельности Удальцова в роли колхозного пасечника, за которую односельчане прозвали его Каплей. С той поры он и работает колхозным сторожем. Высокая художественная мера в синтезе описаний живых эпизодов характерна также для новелл «Председателевка», «Журавушка» и др. А вот в новеллах «Пробошник», «Полесовный», «Апполон Стышной» и др. эта мера не совсем выдержана.

Новелла «Пробошник» названа по прозвищу механика выселковской электростанции Пашки Антипова, которым его наградила озорная вдова Журавушка. Содержание новеллы более, чем на две трети занято историей появления электричества в Выселках. Эта история—сплошное большое описание, не имеющее отношения к характеристике героя. Да и сама характеристика выселковского механика дается в основном описательно. Лишь в конце новеллы развернут

[1] «Литературная Россия», 1964, 12 июня, стр. 5.

эпизод, рассказывающий, как этот веселый человек, «первый на селе картежник», ночью пытался пробраться в избу к Журавушке и был посрамлен. Этих штрихов для характеристики внутреннего мира героя, его психики, думается, недостаточно. Не лишена этого недостатка и новелла «Апполон Стышной», значительную часть которой занимает пояснение, почему герой носит такое имя и фамилию. Описательна авторская характеристика героя. Правда, она дополнена речевой характеристикой. Кроме того, образ Апполона Стышного раскрывается в других новеллах повести. Перенасыщена описаниями также новелла «Полесовный».

Описательность, хотя и в иной степени, чем в повести М. Алексеева, имеет место также в некоторых новеллах романа С. Крутилина. Если «Назаркин клад», «Дом отца Александра», «У омута» и другие отличаются динамичностью развития сюжета, яркими эпизодами из жизни героев и их села, то в новеллах «Ракиты», «Бирдюк», «Баллада о дороге» и др. многочисленные описания подчас перегружают повествование и характеристики героев не всегда существенными деталями.

Заметны описания и в отдельных новеллах Вл. Федорова. Например, новелла «Поющее сердце» начинается весьма напряженным эпизодом сближения Степана и Оксаны в период фашистской оккупации, а дальнейшие судьбы героев раскрыты вяло, преимущественно средствами описания. Элементы описания являются, пожалуй, основными в обрисовке героя новеллы «Вынырнувшее сердце», отчего образ Лешки Лиходеева, известного по предыдущей новелле («Спящее сердце»), едва ли стал глубже и содержательнее. Эти примеры свидетельствуют, что расширение описаний в новеллах вряд ли оправдано и не ведет к повышению художественной ценности новелл.

Лиризм новелл С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева обусловлен высокой ролью авторских позиций, непосредственной причастностью писателей к изображаемой жизни и, вообще, их близостью к проблемам современной деревни. Не случайно, Крутилин, словами героя, у которого много общего с автором, писал во вступлении к «Липягам»: «Я родился и вырос тут, бегал тут в школу и теперь вот уже пятнадцатый год в этой школе учительствую».[1] Его «дед—потомственный липяговский мужик», а отец

[1] Крутилин С. Липяги. Из записок сельского учителя. М., «Советская Россия», 1966, стр. 6.

«большую часть жизни проходил в колхозных бригадирах». Здесь живут почти все его родные. Многих липяговцев он знает с пеленок. Они были его учениками, росли и мужали на его глазах.

У Вл. Федорова тоже немало общего с каждым из жителей Чистого Колодезя. С учителем Виктором Андреевичем он часто беседует об истории села. Тетка Арина — его ровесница, с ней он учился и даже вместе сидел на задней парте. И новеллы его появились как результат желания поделиться «бескорыстными наблюдениями нашей почтальонши».[1]

М. Алексеев — тоже «свой человек» в Выселках: «В Выселках у меня много родни, двоюродные и троюродные братья и сестры, такого же ранга племянники и племянницы, дяди и тетки»...[2] Приезжая в отпуск, он останавливается у родных по очереди. За послевоенные годы он поквартировал почти у всех родственников. С дедом Каплей любит беседовать. С Журавушкой сидел за одной партой. Писателю хорошо известна подноготная многих высельчан.

Авторские позиции и лиризм С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева, при очевидной похожести, все же различны. С. Крутилин стремится к объективизации повествования. Главным выразителем его мироощущения в романе является учитель физики Андреев Андрей Васильевич. Авторские оценки, мысли и настроения автора выступают в скрытой форме, переданы герою — рассказчику, глазами и сердцем которого писатель видит и чувствует жизнь. Рассказчик, проходя по Липягам, поет, что видит, часто углубляется в историю, предается воспоминаниям.

В новеллах Вл. Федорова объективным посредником между писателем и жителями Чистого Колодезя нередко выступает почтальонша Арина, дополняющая впечатления автора-рассказчика в тех случаях, когда он сам не мог быть свидетелем событий. Но и в этих случаях впечатления Арины пронизаны авторскими оценками и лиризмом, а иногда автор оттесняет свою помощницу на задний план.

М. Алексеев ведет расказ от собственного имени и открыто насыщает новеллы своими чувствами и мыслями, пси-

---

[1] Федоров Вл. Сумка, полная сердец. Повесть в новеллах. М., «Советская Россия», 1963, стр. 4.

[2] Алексеев М. Хлеб — имя существительное. Повесть в новеллах. — «Звезда», 1964, № 1, стр. 40.

хологическими и бытовыми подробностями. Чувства и мысли автора чаще всего прорываются наружу в оценке героев и их поступков. «Таков Зуля», — скажет он с уважением о выселковском почтмейстере, заметив перед этим, что Зуля является правдолюбцем. Неприязнь автора иногда выливается в форме иронии. «А как ему, бедняге, хотелось похвастаться!» — «сочувствует» писатель московскому милиционеру Самоньке. В другом месте осуждение выражено в категорической форме. « А ведь врет, мерзавец-» — говорится о любовных письмах Самоньки к Журавушке.

В новеллах М. Алексеева немало лирических авторских отступлений. Иногда они носят характер раздумий о превратностях человеческих судеб и особенностях психики людей; об их стремлениях познать другие миры и постоянных заботах о хлебе насущном. А порой — это размышления по совершенно конкретному поводу. «Не всякому захочется подойти к добротным воротам такой избы и постучаться в них»,— с тяжелой грустью пишет автор о процветании бывших председателей, которые своими домами застроили в Выселках целую улицу. Или, после исповеди отца Леонида писатель подведет своеобразный итог: «Я думал о том, как должно быть тяжко человеку, который сам понимает, что вся жизнь прожита ложно». А новелла «Журавушка» начинается весьма солидным по объему лирическим прославлением ночи.

Во многих новеллах повести встречаются также бытовые и психологические детали из жизни самого автора, свидетельствующие о его давних и нынешних связях с Выселками. Иногда автор ограничивается замечаниями как бы вскользь. Например: «Мой брат имел неосторожность состоять в дружбе с Самонькой». («Самонька»). А порой, выступая не только рассказчиком, но и действующим лицом, автор показывает свои поступки и отношение к другим действующим лицам. Мы узнаем, например, что ему не хотелось идти на квартиру к очень религиозной тетке Агафье. Но родственники упросили, и согласился пожить недельку. Позднее не жалел: «не каждому подвернется такая редкая возможность — совершить путешествие на добрую сотню лет назад к середине прошлого века» («Агафья, Дорофеевна и другие»). Вот и пришлось писателю быть свидетелем молитв, песнопений и поминок, а потом побеседовать с отцом Леонидом («Исповедь отца Леонида»). Новелла «Диктант» рассказывает о некоторых деталях из школьной жизни

автора. Оказывается, будущий писатель был влюблен в свою учительницу, ревновал ее к мужу, но однажды нечаянно причинил ей большую боль, что не может простить себе до сих пор.

Однако фигуры рассказчиков и авторский лиризм в новеллах М. Алексеева, Вл. Федорова и С. Крутилина не заслоняют собой деревенские характеры и события, а помогают глубже постичь их сущность, посмотреть на них глазами автора или рассказчика. События из истории и нынешней жизни родных сел писателей, характеры и судьбы их земляков во многих новеллах размещены на подъемах и спадах лиризма. Поэтому сюжеты таких новелл носят **лирико-эпический** характер.

3.

«Тронка» и «Липяги», «Сумка, полная сердец» и «Хлеб — имя существительное» — не сборники новелл, а романы и повести в новеллах с их жанровыми особенностями и сюжетикой, не похожими на соответствующие параметры классических образцов. Отступления от типа классического романа и повести в литературе встречаются не впервые. У А. Пушкина, кроме романов в стихах и прозе («Евгений Онегин и «Арап»), был «Роман в письмах» с весьма своеобразным сюжетом. «Герой нашего времени» М. Лермонтова построен из повестей и новелл. Новеллистическая структура свойственна «Педагогической поэме» А. Макаренко. Из произведений современной прозы близки к этой структуре незамеченный критикой «Трус» (Роман в пяти тетрадях) Л. Никулина, молодежная повесть в пяти тетрадях «Продолжение легенды» А. Кузнецова и не совсем удавшийся «Вечный огонь» (Роман в повестях) Вл. Федорова.

Каждый раз, когда писатели отклонялись от структуры классического романа, перед ними по-новому вставала проблема сюжета и характера. О. Гончару и С. Крутилину, Вл. Федорову и М. Алексееву стало необходимо сопрячь резкую, **новеллистическую** очерченность характеров с их **движением** в романе или повести. Возникла необходимость по-новому построить сюжет. Особенности сюжета романа в новеллах хорошо раскрыл О. Гончар. Новеллистическую структуру «Тронки» он объяснил следующими соображениями: «Это подсказано желанием отойти от традиционной формы, в которой романист обычно передает ход жизни **сплошной сюжетной линией**. Меня интересовали драматиче-

ские коллизии в их самых острых проявлениях, на них я хотел сосредоточить внимание читателя. И решил избегать всего, что не имеет самого существенного значения. В «Тронке» я, скажем, **опустил** так называемые «мостики», то есть чисто **сюжетные переходы** (курсив везде мой — В. Ч.), не несущие, как правило, серьезной художественной нагрузки. Форма романа в новеллах представляется мне в данном случае наиболее приемлемой».[1] Эта форма позволила О. Гончару добиться большой художественной концентрации жизненного материала и неповторимого своеобразия романа.

Показательны разноречия критики о своеобразии авторского замысла, новаторской форме романа и особенностях его сюжета. В. Бушин, например, писал, о «Тронке», что «роман лишен сюжета в обычном смысле этого слова.., в нем нет и традиционного главного героя».[2] Ю. Суровцев, отмечая поэтичность романа, говорил, что «Тронка» — «поэма, хотя и назвал ее автор в подзаголовке «роман в новеллах». Этот подзаголовок едва ли точен литературоведчески.., нет в «Тронке» единого героя или компактной группы героев, чье духовное развитие определяло бы сквозное сюжетное действие, обычное для жанра «чистого романа».[3] Разумеется, и В. Бушин и Ю. Суровцев верно подметили **необычность** формы «Тронки», ее **непохожесть** на традиционную форму романа, но многие литераторы справедливо возражали сути их замечаний.

С другой стороны, многие критики и читатели высоко оценили емкую и гибкую форму эпического повествования «Тронки», отметили ее многогранность и близость к панорамному роману. Их мысли не далеки от истины, хотя и не совсем точно передают своеобразие и жанр романа О. Гончара.

Особенности жанра и сюжета «Тронки» хорошо раскрыли Л. Новиченко и В. Кожевников, М. Пархоменко и Л. Якименко. Л. Новиченко писал о «свободной форме романа в новеллах».[4] В. Кожевников отмечал, что «новеллистическая система повествования ярко и целостно выделяет самое существенное в каждом характере. Таков путь типизации об-

---

[1] Цит. по ст. З. Кедриной «В поисках главного». — «Вопросы литературы», 1964, № 4, стр. 47, 48.
[2] «Октябрь», 1963, № 9, стр. 215.
[3] «Литературная газета», 1963, 8 июня.
[4] «Правда», 1963, 30 июня.

разов, избранный писателем».[1] Л. Якименко подчеркнул, что О. Гончар не отказался «от сюжета, от сквозного действия. Через весь роман проходит история счастливой юношеской любви Тони Горпищенко и Виталика Рясного».[2] «Это роман со всеми признаками и достоинствами романтического сюжетоведения»,[3] — заметил М. Пархоменко.

Разумеется, роману О. Гончара свойственны главные признаки сюжета классического романа. Тоня и Виталик — его центральнные герои, а развитие их отношений является **сюжетным стержнем, цементирующим** содержание одиннадцати новелл романа в единую мозаику. Есть в «Тронке» также вставная новелла («Полигон»). Сквозное действие «Тронки», как и сюжет классического романа, отличается цельностью и неразрывным единством истории характеров героев с основными событиями и обстоятельствами, в которых формируются характеры. В этом действии нетрудно выделить основные **элементы сюжета** (экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку) и **фабулу.** Фабула «Тронки» весьма не сложна. В первой новелле романа Тоня получает загадочное письмо, выполненное азбукой Морзе. Затем происходит первое объяснение. В новелле «Железный остров» напряжение действия достигает вершины — герои едва не гибнут. В последней новелле они расстаются. Иными словами, сюжет и фабула сквозного действия «Тронки» во многом соответствуют традиционным формам.

Однако, в отличие от классического романа, «Тронка» фокусирует внимание лишь на самых существенных моментах сквозного действия. История отношений Тони и Виталика показана без традиционных переходов от одного элемента сюжета к другому. Это позволило писателю уплотнить художественный материал, избежать второстепенных деталей и выпуклее выделить самое характерное, а именно: красоту зарождения и расцвета любви, красоту верности.

С другой стороны, было бы ошибочно ограничить идейно-образное содержание «Тронки» только историей любви Тони и Виталика. Образы чабана Горпищенко и летчика Петра, Лукии Рясной и капитана Дорошенко, отставника Яцубы, бульдозериста Браги и других персонажей, занимая

[1] «Литературная газета», 1964, 1 февраля.
[2] «Знамя», 1963, № 8, стр. 209.
[3] «Учительская газета», 1964, 26 марта.

важное место в структуре «Тронки», весьма далеки от сквозного действия, являющегося сюжетным стержнем романа, и сцеплены с его содержанием иными связями. «Тронка» отличается от классического романа и тем, что в ней, помимо сквозного действия, развиты другие **сюжетообразующие связи**. Такие связи тем более характерны для романа С. Крутилина и повестей Вл. Федорова и М. Алексеева, потому что в них вообще нет сквозного действия.

Конечно, у каждого из новеллистических произведений есть свои отличительные особенности построения сюжета. **Стержнем сюжета,** например, романа С. Крутилина «Липяги» является образ **героя-рассказчика**. Образ учителя физики Андрея Васильевича, от лица которого ведется повествование в «Липягах», проходит через все новеллы С. Крутилина и скрепляет их в единое целое. Стержнем сюжетов повестей Вл. Федорова и М. Алексеева являются **образы самих писателей**, выступающих в роли рассказчиков и участников событий сельской жизни.

Важную сюжетообразующую роль играют в романах О. Гончара и С. Крутилина и в повестях Вл. Федорова и М. Алексеева **образы сквозных героев и персонажей.** Чабанский патриарх Горпищенко, Лукия Рясная и капитан Дорошенко играют в «Тронке» не менее важную роль, чем центральные герои. Их образы проходят через большинство новелл романа и, помимо своего основного значения, выполняют также функцию сцепления новелл. А через многие новеллы «Липягов» С. Крутилина, соединяя их, проходят образы не только учителя Андрея Васильевича, но и его отца и матери, председателя колхоза Лузянина, кузнеца Бирдюка и др. В повести Вл. Федорова «Сумка, полная сердец» функцию связи новелл выполняет образ почтальонши тетки Арины. Ее образ не случайно является сквозным в повести. Никто лучше ее не знает, что творится «под соломенными, шиферными и железными крышами» села Чистый Колодезь. Порой автору повести «кажется, что не бумажные разноцветные конверты, а сердца людские лежат в огромной потертой сумке тетки Арины». А в повести М. Алексеева «Хлеб — имя существительное» «связным между человеческими сердцами» является Зуля. Его образ, как и образы деда Капли, «вечного депутата» Акимушки Акимова, парторга Апполона Стышного и доярки Журавушки, тоже служит соединению новелл и образованию новеллистического сюжета.

Следующим немаловажным средством образования новеллистического сюжета являются **публицистическое сопоставление образов и контрасты.** В романах О. Гончара и С. Крутилина и в повестях Вл. Федорова и М. Алексеева часто сопоставляется прошлое села с его нынешним обликом, нарождающееся новое с еще не изжитым старым. Сквозь всю «Тронку», например, проходит противопоставление мирной, созидательной деятельности нашего народа агрессивным проискам империалистов, выраженное как через развернутые художественные картины, так и публицистическими средствами. Контрастны и многие явления нашей жизни. Вместе с руководителем ленинского типа Лукией Рясной автор протестует против фразеров и бюрократов, «закованных в панцирь инструкций». Тунеядкам, алкоголичкам и «калекам 20 века», что «на городских бульварах ржут полошадиному», противопоставлены труженики овцеводческого совхоза. А фанатичному и бестактному отставнику Яцубе противостоят капитан Дорошенко и чабан Горпищенко, Виталик Рясный и даже собственная дочь Лина.

В романе С. Крутилина противопоставлены первый председатель липяговского колхоза Чугунков и Володяка, последний его председатель. Честный руководитель Карандашов — антипод очковтирателя Парамонова; человек большой души, самоотверженный учитель Серебровский — карьериста и подлеца Минаева. У Вл. Федорова контрастны сами названия новелл,—«Материнское сердце», «Косматое сердце», «Манящее сердце», «Ненасытное сердце»,— контрастно и их содержание. В повести М. Алексеева правдолюбец Зуля сталкивается с приспособленцем Самонькой, «вечный депутат» Акимушка Акимов — с вороватой теткой Глафирой, а в спор с отцом Леонидом вступает сам писатель. Раскрывая контрасты, верша нравственный суд над своими героями, писатели показывают многослойность и пестроту социальных типов в современной деревне.

Как известно, **обрамления** выполняют функцию скрепления частей художественного произведения. Если О. Гончар не использует обрамление для соединения новелл «Тронки», то Вл. Федоров, С. Крутилин и М. Алексеев прибегают к этому виду **сюжетно-композиционных связей** Вл. Федоров следует классическому образцу обрамления. В его повести есть **вступительная** («Чистый Колодезь») и **заключительная** («Еще о Чистом Колодезе») новеллы. Во вступлении автор знакомит читателя с предметом повести и рассказыва-

ет, как появился ее замысел и в чем он состоит. Осуществление этого замысла связывает двенадцать новелл о материнском, поющем и других сердцах. А в заключении, подводя итог своей работе, автор поясняет, откуда возникло название его родного села, и сообщает, что скоро оно или совсем исчезнет, или станет рабочим поселком, т. к. находится в центре освоения Курской магнитной аномалии.

В романе С. Крутилина обрамление носит несколько иной характер. Автор предпослал «Липягам» вступление, в котором «объяснил, кто герой и «почему взялся за перо», а также, каково его родное село и где оно расположено. Иными словами, он коротко раскрыл особенности своего творческого замысла, осуществление которого является одним из скрепляющих звеньев между новеллами романа. Вместо заключения, С. Крутилин написал большую лиро-эпическую новеллу о дороге, соединяющей Липяги с железнодорожной станцией. Она так и называется: «Баллада о дороге (вместо эпилога)». Эта новелла, как и другие новеллы романа, имеет самостоятельное значение. Но в конце ее герой все же высказывает итоговые мысли, которые обычно излагаются в заключениях. Рассказав, что вдоль дороги уже проложили высоковольтную линию, герой стремится предвидеть будущее. Скоро дорогу осветят электрическими лампочками и заасфальтируют. А дальше настроят домов по обеим ее сторонам, и «появится улица. Станционная улица... Тогда не будет моих родных Липягов. Будет одна сплошная станция.». Эти мысли героя и являются заключительной частью обрамления новелл романа.

А в произведении М. Алекеева есть только краткое вступление, в котором он раскрывает особенности творческого замысла и жанровой структуры повести. Автор пишет, что ему захотелось показать круг лиц одного села, без каждого из которых село «утратило бы свою физиономию, свой характер». При этом он предупреждает читателя, что «повести в обычном ее смысле» не будет. Не будет сквозного действия и главного героя. Все герои «побывают в роли главного и второстепенного». Уже сам замысел служит своеобразному соединению новелл, т. к. является частью **логического сюжета** повести.

Романы О. Гончара и С. Крутилина и повести М. Алексеева и Вл. Федорова действительно обладают логическим сюжетом. Логический сюжет или «сверхзадача» кладется в основу произведения и объединяет его новеллы в связное

целое. «Сверхзадача» повести М. Алексеева представляет собой многослойность и противоборство социальных типов деревни по отношению к «хлебу — имени существительному». При этом каждый из неповторимых деревенских характеров выступает в роли главного и в роли второстепенного. Логическим сюжетом повести Вл. Федорова является путь сквозь человеческие сердца, проделанный писателем вместе с теткой Ариной.

«Сверхзадача» романа С. Крутилина четко намечена в первой его новелле («Назаркин клад»). Сельский учитель Андрей Васильевич пришел на сенокос, чтобы провести назначенную беседу с колхозниками, но почувствовал, какое важное место в жизни липяговцев занимают размышления о счастье, как волнует его земляков эта проблема. Проблема личного и общественного счастья раскрывается во многих новеллах, на многих человеческих судьбах. Оказывается, что у каждого из липяговцев свое, особое счастье. Свое — у Назарки, материнское — у Лукерьи, сытое и подлое — у Минаева, мещанское — у Бориса и Химы, большое и выстраданное — у Чугункова и Лузянина. Подлинное счастье для тружеников связано со счастьем самих Липягов.

Наиболее сложным, разветвленным является логический сюжет «Тронки» О. Гончара. К тому же он искусно зашифрован в художественной ткани романа. Писатель поставил себе три основные «сверхзадачи». Во-первых, решить проблему преемственности поколений. Перед читателем проходят три поколения. Это — старейшины нашего общества чабан Горпищенко, Дорошенчиха, директор совхоза Пахом Хрисанфович, Мамайчук и другие. Представители среднего поколения (Лукия Рясная, капитан Дорошенко, летчик Горпищенко, начальник ракетного полигона Уралов, бульдозерист Брага и другие) являются главной силой нашей жизни. А молодые (Виталик, Тоня, Лина Яцуба, Литвиненко, Гриня Мамайчук) лишь вступают в эту жизнь. Взаимоотношения поколений, например, взаимоотношения чабана Горпищенко, его сына Петра и дочери Тони, Лукии Рясной и Виталика, капитана Дорошенко и его матери, майора Яцуба и Лины и т. д., занимая важное место в романе, лежат в основе связи ряда новелл и развития их сюжетов. Во-вторых, раскрывая могущество человека, писатель задумал показать его хозяином основных природных стихий. Совсем не случайно перед читателем предстают степь, море и небо. Властителями этих стихий являются чабаны овцеводческого

совхоза и строители Каховского канала, моряки и летчики реактивной авиации. В-третьих, изображая преимущественно тружеников села, О. Гончар решил рассказать также о представителях еще двух основных социальных слоев нашего общества. Поэтому действие романа переносится на строительство Каховского канала, и в двух новеллах ведется рассказ о бригадире бульдозеристов Левко Браге, его жене Катерине, скрепернсте Миколе Египте и других рабочих, в отряд которых вступили вчерашние школьники Лина Яцуба и Кузьма Осадчий. Во многих новеллах романа выпукло обрисованы наши командные кадры. Это — Лукия Рясная и Пахом Хрисанфович, капитан Дорошенко и Уралов достойно представляющие интеллигенцию. А в новелле «Здесь много неба» появляются эпизодические фигуры ученых, ведущих в степи под руководством профессора археологические раскопки. Осуществив эти три «сверхзадачи», слитые в едином логическом сюжете, О. Гончар произвел глубокий социальный и нравственно-психологический разрез современной жизни, создал художественную панораму нашего общества.

Итак, характерной чертой сюжетики современной советской прозы является многообразие типов и форм. Сюжет новеллистических романов О. Гончара и С. Крутилина, повестей Вл. Федорова и М. Алексеева представляет собой один из типов этого многообразия. Сюжетно завершенные, построенные на событийной основе или историях характеров, новеллы, раскрывая контрасты современной действительности акцентируют внимание на том новом, небывалом, что вошло в бытие и сознание нашего народа за последние годы. У разных авторов они различны по проблематике и характеру художественного исполнения. Многим новеллам С. Крутилина, Вл. Федорова и М. Алексеева свойственны очерковость и лиризм, а О. Гончару ближе объективная психологическая лепка образов.

Весьма различны формы сюжетообразующих связей, соединяющих новеллы в единую мозаику произведения. О. Гончар избрал стержнем сюжета традиционное сквозное действие, опустив в нем несущественные сюжетные переходы. В качестве главного цементирующего начала романа С. Крутилина выступает образ героя-рассказчика, связывающий все новел-

лы в единое целое. А в повестях М. Алексеева и Вл. Федорова эту функцию выполняют образы самих писателей, ведущих рассказ от своего имени. Развиты также дополнительные средства сюжета. Это — образы сквозных героев, контрасты и публицистическое сопоставление образов, обрамления и, наконец, логический сюжет. Использование новеллы и этих средств построения сюжета придает романам О. Гончара и С. Крутилина и повестям Вл. Фдеорова и М. Алексеева весьма своеобразный характер. Они вряд ли превосходят лучшие книги последних лет, написанные по классическому образцу. Но несомненно, что эти произведения — новое и примечательное явление нашей литературы.

Л. Г. ШАХОВА
(Ульяновский пединститут).

РОМАН Е. СТАНЕВА «ИВАН КОНДАРЕВ» В БОЛГАРСКОЙ КРИТИКЕ

Роман Емилияна Станева «Иван Кондарев» является одним из тех произведений, которые определяют облик современной болгарской литературы.

Первые отзывы о нем появились уже в 1958 г., когда были напечатаны его первые главы.[1] Споры вокруг этого произведения продолжаются и по сегодняшний день,[2] перерастая рамки разговора только об удачах или просчетах Е. Станева. Сильные стороны романа и его недостатки дают повод для размышления о целом ряде актуальных проблем в литературной жизни Болгарии и, прежде всего, об утверждении нового метода художественного изображения действительности. Так, В. Колевский в статье «Иван Кондарев» и проблеми на социалистический реализъм»[3] объясняет появление романа утверждением метода социалистического реализма, нового эстетического идеала в литературе в целом и в творчестве Станева в частности.

В своих рассказах 30—40-х гг., вошедших в сборники «Манящие огни», «Через леса и воды», в повести «Похититель персиков» (1948) писатель видит красоту лишь в мире природы, в любви «двух» вне человеческого общества. Мир

[1] Роман печатался в течение нескольких лет (начиная с 1958 г.) на страницах журнала «Септември»). В 1964 году вышел отдельным изданием 2-х т. в переработанном виде и в том же году был удостоен Димитровской премии, в 1967 году переведен на русский язык издательством «Прогресс».

[2] См: Жечев Т. Съвременни образи и идеи. София, «Български писател», 1964; Каролев С. Изображение — изследване. — «Пламък», 1966, № 3; Ликова Р. Нови моменти в съвременната белетристика.— «Литературна мисъл», 1966, № 1; Колевски В. Иван Кондарев и проблеми на социалистический реализъм. — «Септември», № 5 и др.

[3] См.: «Септември», 1965, № 5.

людей ничтожен — такой вывод делает он в произведениях этих лет.

После победы социалистической революции в Болгарии с изменением мировоззрения художника меняется и сущность его эстетического идеала. Овладение методом социалистического реализма дает ему возможность осмыслить в эстетическом плане основной конфликт эпохи — борьбу трудящихся против эксплуататорских классов за свои коммунистические идеалы, борьбу, в которой ярче и полнее всего могут быть выражены характеры героев. В этой брьбе Станев видит теперь самое возвышенное, самое красивое в общественной жизни. С этой высоты им оцениваются все поступки, мысли и переживания героев.

Это характерно и для романа «Иван Кондарев», который рассказывает о событиях недавнего прошлого Болгарии: о подготовке и проведении первого в мире антифашистского вооруженного восстания в сентябре 1923 г. По словам Георгия Димитрова, Сентябрьское восстание провело «глубокую кровавую борозду между народными массами и фашистской буржуазией». Несмотря на то, что восстание было жестоко подавлено властями, оно определило историческую судьбу народа и направление современной истории на несколько десятилетий.

Станев, начавший работу над романом в 1950 году, готовит к публикации его первую часть после XX съезда КПСС. Он ставит перед собой задачу не только воссоздать страницы исторического прошлого и передать колорит эпохи, а заново с позиций нашего современника, человека 60-х гг., философски осмыслить историю страны, увидеть основные черты коммуниста, найти объяснение международным историческим победам и трагическим ошибкам коммунистического движения. Вот почему совершеннно прав Т. Жечев,[1] утверждая, что «Иван Кондарев» не исторический роман в собственном смысле слова, а современный роман на историческую тему.

Вполне понятно, что внимание критики привлекает современная проблематика этого произведения и особенно — образ Кондарева. Когда в 1958 г. вышел первый том романа, некоторые болгарские критики (например, Т. Жечев) отозвались о самом произведении как о событии в современной литературе, но образ Кондарева-коммуниста рассматрива-

[1] См. Жечев С. Съвременни образи и идеи. София, 1964.

ли как поражение талантливого писателя. С тех пор прошло много лет, опубликованы уже все четыре части романа, но подобные суждения можно встретить в печати и сейчас. Дело, однако, в том, что такая оценка внутренне противоречива. Можно ли говорить о художественной ценности романа, называть его событием в литературе и одновременно утверждать, что образ главного героя не удался?

Это противоречие особенно бросается в глаза в статье Т. Жечева «Емилиян Станев».[1] Говоря о Кондареве, критик в заслугу писателю ставит лишь «тот факт, что Станев сделал коммуниста центральным героем своего романа.»[2] Оставим в стороне уязвимость этого одобрения, поскольку этот факт еще не определяет ценность образа. Жечев не видит творческих удач писателя в создании характера главного героя, а останавливается лишь на представляющихся ему серьезными просчетах Станева. Как ни странно, это не мешает критику в конце статьи сделать следующий вывод: «Иван Кондарев», несмотря на **некоторые** (выделены мною. —Л. Ш.) слабые стороны, остается замечательным произведением современной болгарской литературы».[3] Видимо, одно из двух: или образ Кондарева, действительно, серьезный просчет художника — и тогда называть роман **«замечательным произведением»** неправомерно, или же нельзя согласиться с критериями Т. Жечева, с которыми он подходит к оценке образа.

Что же имеет в виду критик, говоря о том, что образ не удался? Прежде всего то, что Станев показывает Кондарева, пришедшим к коммунистическим идеалам через размышления, коммунистом по убеждению, а не по сердечной склонности. «Здесь,— говорит Жечев,—в интересах умозрительного построения исторический опыт и логика истории, очевидно, поставлены с ног на голову, потому что первым толчком к движению особенно для интеллигенции, служит именно органическая, сердечная непримиримость к несправедливости старого мира и жажде справедливости».[4] Если согласиться с этим, на первый взгляд, довольно серьезным обвинением, то значит говорить о Кондареве всерьез не приходит-

---

[1] См. сб.: Эстетика и литература. Статьи болгарских критиков. М., 1966.

[2] Там же, стр. 284.

[3] Там же, стр. 293.

[4] Там же, стр. 284.

ся: образа нет, если он несет в себе «неправду» жизни. Думается, что точка зрения Жечева относительно единого для всех, особенно для интеллигенции, «первого» толчка к движению за переустройство мира очень спорна, если не ошибочна. Многие из интеллигентов приходили или приходят к мысли о необходимости изменить буржуазный мир через размышления, познание окружающего зла. Единого пути к коммунизму быть не может. Станев в романе показал один из таких путей в революцию. Здесь уместно вспомнить слова В. И. Ленина из его письма к И. Арманд: «... весь гвоздь в **индивидуальной** обстановке, в анализе **характеров** и психики **данных типов**».[1]

Что же из себя представляет характер Кондарева? Каким его рисует Станев? Какова индивидуальная обстановка, породившая именно этот характер, идущий в революцию не от сердца, а от разума?

Провинциальный учитель, отправленный офицером в окопы первой империалистической бойни, Кондарев постепенно освобождается от многих иллюзий, ложных представлений о войне, но, в отличие от героев так называемого «потерянного поколения», не отходит от участия в общественной жизни, не поворачивается к политике спиной, пытается разобраться в окружающей обстановке. Его мучают «проклятые» нравственные вопросы, трудно преодолевается влияние идей Ницше, охвативших умы многих представителей интеллигенции в те годы. Дневник рационалиста Кондарева, которому автор уделяет много страниц, приоткрывает болезни души героя, его «хождение по мукам», разочарование, озлобление, нигилизм. Сомнению подвергается все, в том числе и смысл человеческой жизни. Кондарев показан в постоянной борьбе не только со своими политическими противниками, обстоятельствами, но и в борьбе с самим собой.

Корни внутреннего бунта героя, его неистребимое стремление к познанию смысла человеческого существования писатель видит еще в богомильстве, антифеодальном еретическом крестьянском движении раннего средневековья. Марксизм, идеи Ленина, победа Октябрьской революции помогают Кондареву выпрямиться, стать настоящим коммунистом, одним из руководителей Сентябрьского восстания в городе К. Таким задуман герой писателем.

---

[1] Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 433.

Что же имеют в виду критики, когда ставят под сомнение художественную ценность образа? «К сожалению, этот образ остался неосуществленной до конца творческой задачей... При обрисовке Ивана Кондарева недостает эмоциональной насыщенности образа»,—пишет В. Колевский в указанной выше статье. Критик С. Каролев говорит об известной «сухости» образа.[1]

Прежде всего следует выяснить, что имеют в виду критики, говоря об известной «сухости» образа. Если под этим понимать недостаточное проникновение в характер героя и не всесторонний его показ (как это можно подумать в начале), то тогда причем здесь недовольство В. Колевского по поводу того, что автор рисует героя суровым, сухим человеком? Кстати, об этом же пишет Т. Жечев: «Я помню, как нас раздражал Кондарев, когда он не хотел войти к своей больной матери только потому, что там противно пахло горчицей.»[2] И это приводится в качестве подтверждения мысли критика о том, что «вопреки всякой логике, он (писатель—Л. Ш.) долгое время не может установить контакт с Кондаревым».

Действительно, люди, окружающие героя, говорят, что он суров, идею любит больше самого человека и самой жизни. Да и сам он признает это: «Как будто я рожден от камня... Видимо, много злобы накопилось внутри, и как ее не накопить, когда вопреки всем усилиям перестроить себя —все не можешь: таким грубым сделала меня война и сама жизнь».[3]

Еще большее недовольство В. Колевского вызывает тот факт, что Кондарев оказывается не на высоте в отношениях с сестрой своего товарища, вдовой Дусой. В сущности, получается так, что, говоря о «сухости» образа, критики сводят разговор к «сухости» характера. Но ведь то, что им хотелось бы видеть героя более нежным и заботливым по отношению к близким ему людям, не имеет отношения к тому Кондареву, который живет на страницах романа. У Станева Кондарев—рационалист, трезвый мыслитель, не все в

---

[1] В статье «Емилиян Станев», включенной С. Каролевым в книгу «Съвремени и литературни въпроси» (София, 1966), взгляд на Кондарева более правилен и объективен.

[2] Эстетика и литература. Статьи болгарских критиков. М., 1966, стр. 283—284.

[3] Станев Е. Иван Кондарев. Т. 1. София, 1964, стр. 43. (Здесь и далее ссылки на роман приводятся в переводе автора настоящей статьи).

нем «идеально», и уж, конечно, совсем не по «недосмотру» писателя в характере героя оказались некоторые неприятные черты. Можно спорить с писателем о нарочитом подчеркивании «сухости» характера героя, но вместе с тем учитывать право автора брать любой характер, в том числе и не восторженный, не эмоционально воспринимающий жизнь.

Выбор индивидуальности именно такого плана кажется нам глубоко продуманным. Решая проблему пути, поисков истины, внутренней гармонии, автор показывает, как к Кондареву постепеннно приходит вдохновенная поэзия, любовь к родной природе, к земле и людям. Герой находит опорную точку в правде народа, когда во время подготовки Сентябрьского восстания много ездит по селам, встречается с крестьянами, душа его ширится от любви к ним. Голос писателя приобретает романтическую приподнятость (что вообще для манеры письма Станева не характерно), когда он рисует Кондарева, потрясенного как бы впервые увиденной красотой и мощью Балкан. «...Могучий ритм гор вызвал у него мучительно смутное представление о самом народе, который он не мог охватить умом. Балканы действительно были живым существом, не напрасно народ называл их побратимом и защитником. Народ и Балканы были чем-то единым — таинственным, необозримым, страшным,—и у него не было слов это выразить, но он понимал... душой. Не раз видел он эти горы, но никогда душу его не наполнял с такой осязаемостью и силой их скрытый дух.»[1]

Не случайно писатель переходит к балладным интонациям, чтобы «поднять» своего героя, показать величие его дела и трагизм его судьбы. «Кто ходил в лесной чаще поздней ночной порой? Один из сыновей этого народа, его трагический сын, частица его израненного веками сердца, его измученной, неспокойной души... Идет он среди черной тишины гор, как ходили гайдуки, как ходил Левский, готовит бунт, в котором, может быть, сам превратился в пепел... Где родник этой бунтарской силы и к чему ведет она?».[2]

Сердце героя раскрывается для любви. И когда он едет в одно из ближних сел со случайно встреченным крестьянином, то мысли его уже новые: «Смысл восстания — тот, кто сидит около меня и молчит. Чем я могу его привлечь?.. Теперь понимаю этого крестьянина и эту землю и намного,

[1] Станев Е. Иван Кондарев. Т. II. София, 1964, стр. 321.
[2] Там же. стр. 322.

намного крепче связан с ней, и то, чем когда-то мучил себя, приобретает новый смысл».[1] К герою постепенно приходит равновесие, которого он жаждал. Он находит его среди простых людей.

Очень интересно Станев показывает этого нового, наполненного верой в силы народные Кондарева в самом конце романа. Председатель революционного комитета в городе К., он во время кровавой расправы над восставшими арестован и осужден на смертную казнь. Вот он входит в кабинет к фашистскому следователю. Христакиев уже и раньше вызывал к себе учителя-коммуниста. Но тогда, задолго до восстания, он, прочитав дневник Кондарева, увидел в последнем мыслителя-одиночку, многие нигилистические мысли которого были следователю понятны и близки. Теперь же перед Христакиевым стоял совсем другой человек, и он хорошо это видел. Следователю показалось, что Кондарев вошел не один, с ним были взбунтовавшиеся солдаты с фронтов 1917 года. Комната как будто бы наполнилась людьми и голосами.

Собственно Кондаревым, литературным типом, воплотившим в себе лучшие черты коммуниста, герой становится в борьбе за великое дело и в борьбе с самим собой.

Конечно, в лепке характера, который писался в течении многих лет, не все автору удалось. Есть моменты незаконченности, неизбежные просчеты, на что справедливо указывают многие болгарские критики. Но не это определяет главное в характере Кондарева. Поэтому права Р. Ликова, утверждая, что Кондарев — серьезный опыт в создании нового художественного типа. «Вызывал известное недоумение тот факт,—пишет она,—что Кондарев не занимает в первых двух частях романа центрального места. Но целостное развитие образа показывает, что как носитель основной проблемы он... преломляется во всей системе образов, в основной идейной направленности действия, в идейном столкновении между героями».[2]

Этого не увидели многие критики, а между тем, думается, что это действительно так. Несмотря на то, что Кондарев появляется не сразу, он постепенно вырисовывается из отношения к нему некоторых героев, например, Костадина, Райна, Христины. Мы еще ни разу не увидели его на стра-

[1] Там же, стр. 324.
[2] См. «Литературная мысъл». 1666. № 1.

ницах произведения, но узнаем, что о нем говорят в городе К., что его любят, ненавидят, не понимают. Встречи же и столкновения его со многими персонажами проясняют и их сущность .Так свет идей Кондарева оттеняет человеконенавистническую философию и деятельность следователя Христакиева, аполитичность Костадина, сектантскую ограниченность анархиста Сирова. Не замечать эволюции автора, его поисков и идейно-художественного роста в процессе работы над романом и главным героем, — значит обеднять произведение.

Вызывает различные мнения у критиков и другая сторона вопроса: не является ли Иван Кондарев, этот конкретно-исторический персонаж, помещенный в атмосферу кипящих политических, социальных, нравственных, эстетических противоречий и столкновений 1922-23 гг., во многом нашим современником, человеком 60-х г. Например, С. Каролев спрашивает: «Не привнес ли писатель в сознание своего героя черты революционных деятелей более позднего, нашего времени?».[1] А если это так, то заслуга ли в том писателя или просчет, искажение правды?

В атмосфере спора о такой проблеме реализма, как правда факта и правда века (она является одной из основных проблем дискуссии о советской прозе 1965 года) роман Станева тем более заслуживает внимательного рассмотрения.

Некоторых критиков смущает то, что автор показывает Кондарева начинающим еще до Сентябрьского восстания 1923 г. понимать ограниченность «тесняков», которые представлены в романе образом Янкова, секретаря местного партийного комитета. Как же могло случиться, говорят они, что рядовой партийный деятель небольшого городка начал разбираться в ошибках «тесняков» еще до подавления восстания, до того, как партия выступила с критикой их ошибок. (В ряде вопросов «тесняки» не занимали последовательной марксистско-ленинской позиции: недооценивали революционные возможности крестьянства в социалистической революции, допускали ошибки сектантского характера и т. д.). Это является якобы искажением правды факта.

Видимо, имея дело с художественным произведением, более уместно поставить вопрос несколько иначе: делает ли

[1] См.: «Пламък», 1966, № 3.

это писатель убедительно, не модернизирует ли он сознание своего героя.

Думается, что формирование героя показано довольно убедительно. Ведь Кондарев не предстает в романе пророком, все наперед знающим и видящим. Как уже отмечалось выше, он — рационалист, многое постоянно подвергает сомнению, он духовно всегда в пути. Так, он начинает постепенно понимать, что Янков и руководимые им коммунисты отмежевываются от широких масс. Логика развития характера героя не нарушается, а, наоборот, предполагает, что Кондарев раньше многих мог сделать верные выводы. Кроме того, правда в художественном творчестве — это не только реалистическое изображение жизни, но и ее оценка с позиции современного народного восприятия. Станев видит эпоху 20-х годов глазами человека той поры и нашего современника. Заслугой писателя и является то, что в его герое как бы просматриваются отдельные черты, которые сегодня свойственны людям 60-х гг. Конечно, Кондарева нельзя целиком зачислить в наши современники, но его мысли и представления близки и понятны нам. С этой точки зрения образ Кондарева, не претендуя ни на завершенность, ни на непогрешимость художественного решения, представляет значительный интерес.

Больше единодушия у критиков в оценке другого важного образа романа — Костадина Джупуны. Он — несомненная удача автора. Но не только этим фактом вызвано одобрительное единодушие критики. Дело в том, что это традиционный болгарский тип, хорошо знакомый по произведениям классики (Елина-Пелина, Йовкова и др.), хотя в нем ощутимо станевское видение людей и событий.

Костадин, по словам Т. Жечева, «горожанин поневоле и крестьянин в душе».[1] Он томится в городе, в семье зажиточных торговцев, ему все чужие: мать, брат Манол, даже жена, которую он любит И только среди природы его большая тревожная душа раскрывается, живет. Как не раз отмечалось в критике, чувствуется, автор любит своего героя, показывает его человеком, от которого веет вольностью и силой. Все самые «заветные» пейзажи писатель рисует в связи с Костадином, дает ему возможность почувствовать

[1] Жечев Т. Съвременни образи и идеи. София. 1964, стр. 245.

неразгаданность природы, которая еще больше оттеняет сложность и глубину его переживаний.

Идейным просчетом Станева критики считали тот факт, что автор многими положительными чертами наделяет аполитического, консервативно настроенного героя как будто, как пишет С. Каролев,— этот человек «не может так сильно любить труд, землю, природу, не может быть до такой степени нравственным в своих интимных чувствах». Но по замыслу художника, «добродетели» героя еще больше обнажают его утопические идеалы, ограниченность жизненного пути.

Костадин так же, как Кондарев, пытается разобраться в сложности жизни. Но борьба — не его удел. Его раздражает любая перемена, он хочет остаться в стороне от борьбы, жить в тихой гавани своей любви к природе, враждебно воспринимает передовые идеи, охватившие умы после первой мировой войны. Он хочет патриархального уюта в стороне от бурь и потрясений. Обстоятельства складываются так, что Костадин случайно оказывается в центре событий фашистского переворота 9 июня 1923 г., на стороне темных сил. Вот куда привела его аполитичность! Случайно ли? Нет! Эта случайность — выражение закономерности. История сурово мстит тем, кто вопреки ей, пытается занять позицию невмешательства. Строго судит писатель своего героя, рисуя его ужасную, нелепую смерть от руки его батрака.

Единодушное одобрение критики вызывает образ утонченного садиста, следователя, а затем прокурора Христакиева, который олицетворяет человеконенавистническую фашистскую идеологию. В диалогах-поединках Христакиева с Кондаревым до большой философской высоты доводится противопоставление двух миров: мира больших человеческих идеалов и мира, который живет по «законам джунглей».

Не менее интересны мысли критиков относительно композиции романа, соединения изобразительного и философского начал, поиска синтеза конкретных индивидуальных явлений с обобщением.

В настоящей статье мы ограничились рассмотрением характера главных героев романа.

Обсуждение этого интересного произведения современной литературы продолжается. «Эта книга,—пишет Б. Нонев,— продолжает будить согласие и несогласие, одобрение и порицание, признание и отрицание. Как будто бы ее слож-

ная диалектическая природа пробуждает сложные, диалектически противоречивые оценки».[1] О романе Станева «Иван Кондарев» еще не сказано последнего слова, и тот факт, что он горячо обсуждается, говорит о значительности проблем, которые поставлены талантливым болгарским писателем.

[1] См.: Проблеми, автори, книги. София, 1964, стр. 441.

Н. С. ХРАМЦОВА
(Ульяновский художественный музей)

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА ТРУДА В СОВЕТСКОМ СТАНКОВОМ СКУЛЬПТУРНОМ ПОРТРЕТЕ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ

Изображение человека труда в станковой пластике — тема сравнительно новая, но развивающаяся быстро и весьма успешно.

Скульптура древней Греции прославляла красоту человека вообще, создав в этой области недосягаемые образцы, поражающие нас и теперь гармонией духовной и телесной красоты, воплощенной в образе идеального человека. Конечно, это не были изображения трудящихся, тем более рабов.

В искусстве древнего Рима жанр портрета достигает большого развития. Суховато, подробно, часто беспощадно правдиво римские портреты передают черты императоров, военачальников, философов, знатных патрицианок и гетер. Но среди них в качестве редких исключений мы можем встретить изображение раба или вольноотпущенника.

Не говоря о средних веках, в эпоху Возрождения портрет человека труда не находит своего места в искусстве, хотя в лицах святых, в изображениях вовсе не портретного жанра мы находим черты людей из народа.

Образ человека труда появляется в искусстве XIX века. На Западе, пожалуй, наиболее яркое свое воплощение эта тема нашла в творчестве К. Менье. В России к образу человека из народа, в основном, к образу крестьянина обращаются во второй половине XIX века скульпторы, связанные с идеями и деятельностью «передвижников», а вслед за ними — мастера скульптуры конца XIX — начала XX века. Чаще всего человека-труженика изображали угнетенным, страдающим, терпящим произвол и насилие, голод и нищету. Индивидуально-конкретные образы, психологические портреты трудящихся в предреволюционные десятилетия в русском искусстве — явление довольно редкое.

А. С. Голубкина (1864—1927) первой из русских скульпторов обратилась к образам пролетариев. «Железный» (1897), «Рабочий» (1900), «Идущий» (1903) и «Сидящий» (1912) имеют несомненную социальную окраску, это образы-олицетворения. Так, в мерной тяжелой поступи «Идущего», во всем его облике скульптор сумел передать мысль о пробуждении трудящихся масс, об их требованиях социальной справедливости, о могучем духе борьбы и несокрушимой силе молодого рабочего класса.

Одним из наиболее запоминающихся образов человека труда в русской скульптуре является «Камнебоец» (1898, бронза, ГТГ), созданный С. Т. Коненковым. Говоря о выразительности композиции и сильной лепке статуи, нельзя не сказать о совершенно ясно читаемой преемственной связи этого произведения скульптора со станковой пластикой второй половины XIX века.

Трактовка образа рабочего скульптором была дана по-новому: в нем подчеркивалась хотя и подавленная, но могучая сила, ищущая выхода. Такая интерпретация находит свое продолжение в советский период, в частности, в лучших произведениях Л. В. Шервуда, образы которого в еще большей степени отличались ярко выраженной социальной трактовкой.

Великая Октябрьская социалистическая революция отдала власть в руки народа. В искусстве первой в мире социалистической страны неминуемо должен был появиться новый герой-труженик и хозяин богатств своей родины. Эта тема властно входит уже в первые послереволюционные годы в молодое советское искусство вообще и скульптуру в частности. В сущности, трактовка образа человека труда —не угнетенного, забитого, задавленного тяжким трудом, нищетой и темнотой,— а свободного, для которого труд превратился в созидательный и радостный, человека, жадно вбирающего знания и учащегося мыслить — была настолько новой, что можно было бы говорить о создании нового жанра в портрете.

В скульптуре 20-х годов наиболее успешно развивается портрет-тип, в котором создавался образ синтетический и обобщенный. В этом отношении советская скульптура не только имела отдельные образцы в прошлом, но сложившуюся традицию в творчестве А. С. Голубкиной и С. Т. Коненкова.

От «Рабочего» и «Идущего» Голубкиной, от «Камнебойца» и «Бойца» Коненкова шел в своих изображениях «Рабочего», «Крестьянина», «Красноармейца» И .Д. Шадр, первый в советском искусстве создавший типические образы людей труда.

Начиная с первых послереволюционных лет скульптурный портрет, изображающий человека-труженика, развивался по двум направлениям. Мастера одного направления шли от традиций, созданных Голубкиной, Коненковым и Шадром; для их творчества характерны образы-типы, олицетворения, образы часто монументальные (В. И. Мухина «Крестьянка», 1927, бронза, ГТГ; Л. В. Шервуд «Часовой», 1933, гипс, ГТГ; В. А. Синайский «Осовиахимовец», 1933, гипс, ГРМ).

Другое направление развило традиции русского станкового психологического портрета, заботясь как о точной передаче внешнего и внутреннего сходства с определенной конкретной личностью, выбранной скульптором в качестве модели, так и о воплощении в портрете черт, свойственных советскому рабочему или крестьянину.

Образ человека вдохновлял советских скульпторов-портретистов в предвоенные годы. Тогда были созданы Н. Томским «Кузнец Александр Бусыгин», в статуе которого скульптор воплотил яркий характер, где общее выступает в форме неповторимо индивидуального портретного образа; «Металлург» Г. Мотовилова, в котором мастер заботился о том, чтобы передать пафос свободного труда и яркую индивидуальность портретируемого; «Шахтер» С. Лебедевой, в котором так хорошо и верно передано внутреннее состояние человека.

Эта тема находит свое отражение в скульптурном портрете военного времени, хотя, конечно, по сравнению с военной темой, она занимает меньшее место.

Скульпторы видели, как самоотверженно работали труженики тыла и стремились в пластике передать героическое в этих людях.

После войны изображение человека труда снова становится главной темой в советском скульптурном портрете. Это вполне понятно: героями первых мирных лет стали советские люди, которые трудились над восстановлением разрушенного войной народного хозяйства, поднимали города из развалин, строили и перестраивали заводы и фабрики, пахали землю, сеяли хлеб, добывали руду и плавили металл.

Изображение этих героев стало основной задачей советских скульпторов. Создать портрет человека — это значит прежде всего раскрыть сложный, подчас противоречивый мир человеческих страстей, мыслей, переживаний, «проникнуть в тайники душевной жизни, обрисовать характер, наконец, объединить все неповторимо личное теми верно найденными сильными чертами, в которых получает свое выражение общее...»[1]

Рассмотрим, как же развивался в послевоенной советской скульптуре портрет-тип.

Часто портрет, в особенности портретная статуя, перерастает рамки изображения конкретного человека и становится воплощением типа рабочего, колхозника, современной женщины-работницы, пастуха и т. д. Они продолжают галерею романтически приподнятых образов — олицетворений, которые создавались в 20-х и, отчасти, в 30-х гг.

Во многих произведениях подобного рода образ-тип современного человека приобретает в большей или меньшей степени черты конкретной личности. Этим они отличаются от названных произведений 1920-х и 30-х гг. и благодаря этой своей особенности расматриваются в настоящей статье.

В подобных обобщенно-типических образах отражается все многообразное содержание нашей современности. Это вовсе не значит, что герой нашего времени в искусстве должен предстать объединенным, примитивным, без богатого духовного мира. Он не может быть просто олицетворением только силы или волевых качеств или исключительного мужества; при создании героического образа советского рабочего, колхозника, строителя углубленный психологический подход особенно необходим.

Эту задачу разрешил старейший советский скульптор С. Т. Коненков в «Колхознице» (1954). Человек, в характере которого сливались ликующая радость жизни и восторженное поклонение перед человеческим трудом и мудростью природы, выразил это в деревянной скульптуре, изображающей молодую, красивую русскую женщину-колхозницу. Столько жизнерадостности в ее улыбке, молодой энергии, такая широта натуры, бесконечная удаль, такое победное ут-

[1] Нейман М. Л. Заметки о портрете и жанре в скульптуре. — «Искусство». 1954, № 2, стр. 28.

верждение жизни, что вы чувствуете покоряющую силу этой смоленской крестьянки.

Все формы ее лица мягко пластичны и объемны; обработка густых волос, складок платья и разлетающихся концов платка декоративна. Внизу завершением портрета являются соответственные разветвления корневища, из которого вырезано произведение. Широкие разветвления, едва тронутые стамеской, придают ему движение, динамику и декоративность. Прием, свойственный декоративной скульптуре, сохранившей почти без изменений естественные формы дерева в основании портрета, подчеркивает тонкую разработку объемов лица живой натуры. В произведении Коненкова «органически сочетается конкретная портретность с типизацией, с поисками общих черт характера-женщины современной советской деревни».[1]

Увлеченный образом, в котором воплотилось утверждение радости жизни и труда, мастер создает еще два варианта «Колхозницы» — один в мраморе, другой — в дереве. Но оба они менее удачны, чем первый вариант 1954 года.

Основой произведений Ю. Чернова, Д. Рябичева, Д. Шаховского и др. является изображение индивидуальности, но она подвергается такому обобщению, что мы воспринимаем ее как портрет-тип. Естественно, что отбор характерных особенностей модели требовал большого лаконизма формы, умелого выбора материала, продуманной композиции.

Умело обобщает в своем «Рабочем» (1964, алюминий) Ю. Л. Чернов. Это интересный портрет ,воплотивший в себе черты нового поколения советских рабочих. Произведение отличается красотой уравновешивающихся объемов, несколько суровым, но сильным и выразительным пластическим языком. В работе, тяготеющей к монументальности, автор не побоялся дать детали, напоминающие о профессии, и сумел передать одухотворенную красоту лица «Рабочего», его тяжелые большие трудовые руки.[2]

Высокое представление о человеке, о величии его труда выражено в скульптуре Д. Б. Рябичева «Хлопкороб» (1964). Он исполнен из темнокрасного гранита, труженик хлопковых

---

[1] Кравченко К. Сергей Тимофеевич Конёнков. М., «Искусство», 1962, стр. 112.

[2] Вряд ли можно согласиться с Л. Акимовой и П. Павловым, которые утверждали, что «скульптура (речь идет о «Рабочем» Ю. Чернова. — Н. Х.) не имела каких-либо портретных черт. (Акимова Л. и Павлов П., Жизнь побеждает. — «Искусство», 1965, № 2, стр. 12).

полей кажется обожженным горячим солнцем, сияющим над этими полями. Его гордо посаженная голова, разворот широких плеч, прямой, полный достоинства взгляд говорят нам о характере нашего современника, для которого в труде радость и гордость, потому что труд стал для него необходимостью: ведь он хозяин на своей земле. Эти заложенные в скульптуре мысли делают образ монументальным, а масштабы обобщения являются следствием, вытекающим из замысла художника. Чтобы выразить гумманистическое содержание образа, созданного Рябичевым, необходимы были и внушительные размеры (113 X 89 X 50), и такие элементы композиции, как четкая конструкция, лаконичный силуэт, выбор и способ обработки гранита.

Монументален и необычен групповой портрет «Камчатские рыбаки» (1960) Д. Шаховского.[1] Чтобы передать суровый и благородный образ рыбаков, автор не стремится всеобъемлюще осветить их духовный мир. Характеристика людей у Шаховского ярки, лаконичны, выразительны. Суровая романтика труда рыбаков великолепно выражена в этом произведении. Люди не просто работают у станка, не просто пашут землю и собирают урожай, каждый день они вступают в бой со стихией, каждый день должны побеждать.

Работа скульптора в свое время вызвала споры, особенно много говорилось о том, можно ли в подобной художественной форме правдиво воплотить образ нашего современника. Новое, смелое решение в советской портретной скульптуре обнаружилось в «Камчатских рыбаках». Необычность пластических ритмов, декоративная выразительность объемов (материал скульптуры — кованая медь), простота форм, сложность и разнообразие силуэта помогают созданию образов советских «тружеников моря», позволяют языком искусства убедительно рассказывать о моральной и физической силе людей опасной и романтической профессии.

В произведениях портретной пластики все сильнее ощущается утверждение героического идеала наших дней. Один из самых ярких примеров в этом отношении — «Строители» (1962—1964, гранит)[2] Л. Ф. Ланкинена. Перед нами герои

[1] «Камчатские рыбаки» Д. Шаховского экспонировались на Всесоюзной художественной выставке 1961 г.

[2] «Строители» Л. Ф. Ланкинена экспонировались на зональной выставке «Советский Север» в 1964 г. и на республиканской — «Советская Россия» в 1965 г.

настоящего времени — умные, с ярко выраженным интеллектом, спокойные, уверенные в своих силах, способные на подвиг. Даже само название — «Строители» — звучит почти символически, мы видим в них тружеников, рожденных созидать, а не разрушать, людей, возводящих заводы, фабрики, жилые районы — новое коммунистическое общество.

В «Строителях» воплощены два различных, но одинаково правдивых характера. На первом портрете — «Молодой строитель» — изображен юноша. Перед нами только его голова (обрез — по шее), но лицо сразу и надолго приковывает взгляд: в нем сосредоточены бьющая через край энергия, воля, внутренняя собранность, юношеская чистота и непримиримость, не идущая на компромиссы, даже некоторая суровость и жесткость, являющиеся результатом той же непримиримости. Характеру образа соответствует избранный художником материал и особенности пластического языка: упругий, лаконичный силуэт, угловатость и жесткость форм.

Эти качества пластической формы менее заметны во втором портрете строителя. Он представляет мужчину средних лет в кепке, с тяжелыми, грубоватыми чертами лица, с глубоко сидящими глазами. По сравнению с первым портретом, формы смягчаются, становятся более пластичными, сильнее ощущается тяжесть гранитной массы. (Портрет молодого строителя исполнен из более светлого гранита). Перед нами — другой склад характера, иной возраст и темперамент, нет юношеской резкости, напряженности чувств, излишней суровости; в лице мужчины чувствуется спокойная уверенность в себе доброго и сильного человека, ощущающего себя сыном своего класса, осознанная воля, широта взгляда на жизнь, свойственная зрелости.

Образы строителей интересны и значительны каждый сам по себе. Но они получают более глубокий смысл в сопоставлении. Недаром на выставках в соответствии с замыслом скульптора они экспонировались вместе. По содержанию и по пластическому решению образы дополняют друг друга. Для выражения сущности каждого образа автором найдена соответствующая пластическая форма.

Сопоставив образы молодого строителя и его старшего товарища, Ланкинен в какой-то мере сумел преодолеть одну из специфических трудностей изобразительного искусства: показал развитие художественного образа во времени. Несмотря на разницу индивидуальностей, «это как бы раз-

ные фазы развития одного и того же характера, ибо нравственная и жизненная основа обоих образов — одна и та же».[1] Значение этих монументальных, по форме синтетических портретов в том, что они создают образ «Его величества, рабочего класса» нашего времени. «Строители» Лео Ланкинена — шаг вперед в развитии советского героического портрета, новое слово в эволюции портрета-типа.

Наше представление о советском человеке сложилось как представление о борце и созидателе коммунистического общества. Вполне понятно поэтому стремление художников-портретистов добиваться не только внешнего сходства и психологической достоверности, но и выражать присущее для многих советских людей.

Область скульптурного портрета заметно стала развиваться в течение последнего десятилетия, после XX и XXII съездов КПСС. Художники 50-х — начала 60-х годов увидели современника иным, чем он казался в первые десятилетия советской власти. Очень важно, что в последние годы скульптура-тип, сохраняя склонность к героическому и монументальному, все меньше является собственно олицетворением и, приобретая индивидуальные черты конкретной личности, приближается к портрету («Строители» Л. Ф. Ланкинена). Это явление не случайное, оно порождено условиями развития нашего общества на современном этапе. Все это не могло не сказаться на развитии скульптурного портрета.

Другая область советского скульптурного портрета связана с внутренним миром изображаемого: это образ портрета интимного, камерно-лирического, остро-характерного, основанного на психологической индивидуализации. В этом жанре также сказалось оздоровляющее воздействие XX и XXII съездов КПСС. Но и в 30—40 гг. развитие советского скульптурного портрета не могло прекратиться, оно продолжалось по восходящей. Сложенее, духовно богаче становился советский человек — строитель коммунизма, расширились границы познаваемого им мира, ослепительнее и величественнее цели, к которым идет общество. Богатый и

[1] Воркунова Н. Творческая зрелость. — «Художник», 1966, № 1, стр. 14.

такой сложный внутренний мир советского человека, его многообразные связи с окружающим миром и должен был передать портрет.

Именно такой многогранный образ создает в «Портрете старейшего колхозника деревни Караковичи И. В. Зуева» (1949, бронза) С. Т. Коненков. У него почти нет произведений, где бы не выражалось очень ярко отношение автора к изображаемому и не чувствовалась бы цель, которой задался скульптор, создавая тот или иной портрет.

В полуфигурном портрете И. В. Зуева зритель воспринимает восхищение художника старым колхозником с красивым и одухотворенным лицом и большими сильными руками, привыкшими к тяжелой крестьянской работе. Он восхищается его природным умом, его спокойным достоинством, богатством его духовного мира и внутренней свободой. Эти черты проявляются в гордой посадке головы, чуть откинутой на мускулистой шее, в жесте рук, которые привычно, уверенно и в то же время бережно держат косу и точильный камень. Так держит орудия труда рабочий человек.

Детали — коса и точило, великолепно вылепленные руки помогают скульптору возвеличить труженика, выразить преклонение перед сверстником и земляком. Не важно, является ли коса признаком колхозного труда или нет; у Коненкова в созданном им образе свободного труженика — она — символ его труда. Изгиб косы, жест рук, плавная линия плеч создают сложный и своеобразный ритм произведения, хотя главным в портрете все-таки остается выразительное, подробно вылепленное лицо.

К труженикам мирного строительства обращается в своем послевоенном творчестве Е. В. Вучетич. Его портрет сталевара И. Прудникова отличается не только вдумчивой трактовкой образа, жизненной убедительностью, но более свободной, чем в других работах мастера, живой манерой лепки (в бронзе это хорошо заметно). В этом отношении портрет И. Прудникова напоминает «Датского художника Херлуфа Бидструпа» — великолепный этюд Вучетича (1957).

Уже давно классикой советской портретной скульптуры стал портрет Назарали Ниязова,[1] где реалистически переданы национальные черты узбекского хлопкороба, его мудрость, че-

[1] Портрет Назарали Ниязова (1948, бронза) работы Е. В. Вучетича экспонировался на Всесоюзной художественной выставке 1949 г.

ловеческое достоинство, гордость своим трудом. В этом произведении, что не часто встретишь у Вучетича, изображены руки портретируемого: Назарали Ниязов бережно держит в тяжелых, с набухшими венами рабочих руках веточку хлопчатника. Усложненность композиции, выразительность рук и других деталей нужны скульптору, потому что помогают раскрыть внутренний мир модели. Веточка хлопчатника важна не сама по себе и не как указание, что перед нами хлопкороб; важно, как бережно он держит стебелек: в этом сказывается его отношение к своему труду и к человеку вообще. Но скрупулезная тщательность лепки не необходима и в этом очень хорошем портрете: мелочно переданный рисунок тюбетейки и детально разделенные полосы и складки халата не усиливают его выразительности.

В послевоенные годы часто обращается к теме человека труда такой мастер психологической характеристики в портрете, как Н. В. Томский. В лучших произведениях он изображает живых людей и неповторимое своеобразие их характеров точно, правдиво и с большой любовью. Одна из его работ в этой области — «Грузинский цветовод М. Мамулашвили» (1955—1956, бронза, ГТГ). Разные стороны характера модели раскрываются, когда смотришь на портрет с различных точек зрения. Приковывает к себе печальная сосредоточенность, теплота и мягкость взгляда пожилого человека, создающего лучшее украшение в наряде нашей Земли — цветы. В лице цветовода мы читаем осознанное чувство собственного достоинства, ум, развитый эстетический вкус.

В последние годы не только изменились условия жизни советского общества, изменились и взгляды художника на задачи портрета, на изображение человека труда в частности. Верные традициям русского реалистического и советского портрета, скульпторы стремятся передать большую интеллектуальность, одухотворенность человека труда, многообразие его связей с окружающим миром, внутреннюю свободу и самостоятельность мысли. Они утверждают красоту, не бросающуюся в глаза, часто незаметную, проявляющийся в рабочих буднях героизм. Они находят в людях высшую красоту — красоту человечности, воплощая ее в образах рабочих и колхозников — обычных людей, которые совершают каждодневный подвиг труда и созидания. Ничто в их внешности с первого взгляда не говорит об этом, героиче-

ское в них, их внутренняя значительность раскрывается в будничном и обычном.

Одним из первых мастеров портрета, кому удалось воплотить в мраморе типичный образ молодого рабочего наших дней, строящего коммунизм, стал Н. В. Томский. Его «Сталинградский рабочий» был создан в 1955—1956 гг. В нем ощущается сильная воля, внутренняя организованность, инициативное отношение к своему делу, чувствуется, что он хозяин на своем заводе, в родном городе, в своей стране. Эти черты, может быть, не столь ярко выраженные, уже встречались нам. Но то, что скульптор подчеркивал в рабочем в первую очередь не трудолюбие его, а значительную интеллектуальную силу, осознанное достоинство, напряженность большой мысли, было новым. В спокойных, пристально глядящих вдаль глазах читается сдержанность сильной воли и чувств. В «Сталинградском рабочем» Томский ищет гармонического сочетания, уверенного спокойствия и напряженности мысли и эмоций с упорным и пытливым стремлением вперед. Несмотря на внешнюю сдержанность, образ заключает в себе большое внутреннее движение.

Оно прежде всего ощущается в композиции портрета. В «Сталинградском рабочем» композиция найдена, выверена, она исполнена движения. Портрет — погрудный, правое плечо слегка поднято, левое опущено и обрезано немного ближе к шее, чем правое. От этого голова кажется сдвинутой вправо, но ее еле заметный наклон не нарушает равновесия скульптурных масс. Кроме того, направление зачесанных влево волос и направление взгляда тоже помогают восстановить равновесие, лишая скульптуру статичности и однообразия. В свободной и в то же время точной компановке чувствуется естественная свобода движений изображаемого, внутренняя его свобода. Формальное решение портрета помогает мастеру создать образ живой и индивидуализированный, образ целого поколения советских рабочих.

По глубине проникновения в характер молодого героя нашего времени, по непритязательной простоте формы и высоким художественным достоинствам эта работа Томского занимает одно из первых мест в истории советского скульптурного портрета.

Всегда вдумчив и правдив в изображении характера В. Е. Цигаль.

В некоторых работах он стремится создать не столько портрет в точном смысле этого слова, сколько образ, воплощающий черты целого коллектива. Так, в «Портрете бабая» (1961, бронза, ГТГ) художник видит представителя тех, кто всю жизнь работал и чьи отцы и деды тоже трудились от зари до зари и выработали свою народную мудрость — простую, немного лукавую, которой в полной мере обладает старик-крестьянин с умным восточным лицом и не старчески острым взглядом. Композиция, силуэт работы Цигаля аскетично просты: даны только голова и шея, но чувствуется, что перед нами старый, сгорбленный человек. Впечатление достигается тем, что голова сильно выдвинута вперед. Портрет исполнен из тонированного алюминия, который похож на зеленоватую глину, в фактуре поверхности чувствуется, как формы касалась рука скульптора, который не хотел «зализать» работу и сохранил в произведении, выполненном в материале, живую, трепетную лепку, нигде не мешавшую четкой передаче формы.

Довольно часто обращается к изображению людей труда ровесник Цигаля М. К. Аникушин — большой мастер психологически углубленного портрета, каким он остается не только в станковой скульптуре, но и в лучших своих монументальных памятниках.

В 1954 году он создает портрет молодого рабочего Василия Абрамова.[1] Это произведение было «воинствующе» камерным, своеобразным протестом против официальности и «ходуль» и выбором модели, и интимным подходом к образу, и отсутствием позы, и скромностью композиции (обычная форма портрета с обрезом по яремную ямку).

Аникушин находит легкий поворот головы, немного поднятый справа воротник рубашки, которые, не нарушая равновесия масс, уничтожают однообразие и скуку точной симметрии и придают портрету непринужденность и естественность. У рабочего простое, мальчишеское, доброе, чуть поднятое вверх лицо с круглыми щеками и детским ртом. Чувствуется большая человеческая теплота и искренность художника, которые были вложены в работу. Лепка уверенная и пластичная; мазки сглажены (в бронзе это хорошо заметно) очевидно для того, чтобы передать юношескую гладкость и упругость кожи.

[1] Портрет Василия Абрамова работы М. К. Аникушина экспонировался на Всесоюзной художественной выставке 1954 г.

галь, помогая создать образ человека самобытного и яркого. Лицо на первый взгляд кажется забавным, вызывает улыбку: широкий нос, маленькие задорные глаза, выдающиеся скулы, на впалых щеках морщины. Голова на длинной жилистой шее, окруженной слишком широким воротником рубашки, немного поднята вверх. На голове — помятая маленькая кепка.

Простота композиции, выражение лица, каждая деталь одежды — все как будто говорит о будничности изображения, ничто не напоминает парадно-героические портреты. Но вглядываясь в черты некрасивого и живого лица Храброва, замечая что-то свободно-независимое в посадке головы (оно хорошо удалось скульптору), мы не можем поверить в обыденность этого образа, его прозаичность.

Совершенно другой образ создает скульптор в портрете водолаза-глубоководника В. Грицая. Исполнен он в граните. Из тяжелого серого камня поднимаются широкие плечи, одетые броней скафандра; вокруг шеи кольцо шлема; над ним оригинальное запоминающееся лицо, — с тяжелыми надбровными дугами и подбородком, с большим носом и ртом. Ритм скульптурных масс, построение объемов, материал, выражение лица — все служит одной задаче: передать волю, непоколебимую, как гранит, силу и твердость характера водолаза-глубоководника.

Портрет Грицая безусловно изображает человека героической профессии, и по своим особенностям этот портрет героический.

Часто обращается в своем творчестве к образам рабочих и крестьян московский скульптор Н. А. Дворецкая.

В простых колхозницах она видит обаяние, красоту, женственность. В полуфигурный портрет доярки Гоголевой (1958—1959, гипс, тон) введены руки. Ее лицо со вздернутым носом некрасиво и немного насмешливо, в нем нет ни капли слащавости, но в лице и фигуре чувствуется обаяние женственности. Оно даже в движении вытираемых рук, которые должны напоминать о профессии Гоголевой.

Очень часто атрибуты профессии делают портрет надуманным, вносят в него ненужный элемент жанровости, как лишняя деталь, отвлекают от главного. Примером портрета, где атрибуты, намекающие на род деятельности изображенного не обогащают, не дополняют образной характеристики человека, может служить портрет Героя Социалистиче-

ского труда М. И. Рыжковой (гипс, тон, 1949), или «Портрет Героя Социалистического труда А. А. Прозоровой (1952 г.) М. Кошкина.

А ведь до этого, например, в 1946 году М. Кошкин создал «Анисью» (дерево, ГРМ) с такой трогательной теплотой, с такой любовью, бережностью к каждой черте старой женщины, всю жизнь работавшей и ни разу по-настоящему не поставившей это себе в заслугу. В портрете главное — мудрое, скорбное, живое лицо Анисьи, ее голова, которую лепят крупные срезы, как свободные мазки. Очень хорошо использованы в одежде естественные наплывы дерева. В произведении удивительное чувство материала и скульптурной формы, которое, несмотря на эффекты, даваемые живописными срезами дерева, нигде не приводят к пустому декоративизму, не снижают содержательности психологически глубокого образа. В «Анисье» Кошкина есть помимо многих одно особенное ценное достоинство: ощущение неразрывного единства внешних черт модели, ее духовного мира с живым ощущением отношения мастера к человеку, портрет которого он создавал.

Полно, богато и монолитно это единство выступает в произведении Л. Ф. Ланкинена «Портрет бригадира плотников Н. Тюллинена» (1964, алюминий, гранит). Как и в большинстве случаев, скульптор хорошо знал и много раз встречался со своей моделью, часто наблюдал поведение бригадира в различных ситуациях, что помогло мастеру глубоко понять индивидуальный склад личности.

Портрет Н. Тюллинена дает острую и точную характеристику этому человеку — немолодому, с удлиненным лицом, крутым упрямым лбом, скептическим складом тонких губ и острым холодноватым взглядом. В нем угадывается большой опыт, резкий и упорный характер, самостоятельный склад ума. На такие лица обращаешь внимание не сразу, но потом уже трудно от них оторваться, столько в них спокойного достоинства, внутренней силы, чувств честности и справедливости. Лицо вылеплено тщательно, но без мелочной детализации. Исходя из содержания образа, Ланкинен прекрасно знает нужную меру обобщения формы, никогда не доходит до того лаконизма пластического языка, который граничит с упрощением, ведущим к обеднению и огрублению образа.

Интересна композиция произведения: в нее введена одна деталь — воротник свитера, охватывающий шею, который с одной стороны, дает представление о вкусах и привычках человека, а с другой — играет большую роль в композиции, связывая голову с постаментом, плоским куском гранита неправильной формы с отполированной горизонтальной поверхностью. Очень удачно использовал скульптор серебристо-серый, с холодным блеском алюминий, цвет которого способствует восприятию сущности образа.

Рассматривая развитие портрета-типа в послевоенной станковой пластике, удачи и находки в создании психологического портрета, мы не могли не увидеть, как сильно изменилась трактовка «рабочей» темы в портрете по сравнению с произведениями этого жанра в 20—30-е годы. Новое восприятие художником своей модели диктовалось советской действительностью, которая меняла характер человека труда, делала его многограннее, сложнее, благороднее и интеллектуальнее. В осуществлении главной задачи — воплощении в портретной пластике образов тружеников города и деревни — советские скульпторы в послевоенные годы добились больших успехов. Они создали произведения, которые займут достойное место в истории станкового скульптурного портрета и в советском искусстве. Таковы обобщенно-синтетические работы Д. Рябичева, Л. Ланкинена, Ю. Чернова, В. Стамова, Шаховского и др., удачно выполненные образы обобщения («Бабай» Цигаля, «Доменщик» Крамского, «Целинница» Ишханова).

На материале портретов представителей трудящихся разрешалась одна из главных проблем портретного творчества — проблема типического образа. (Вучетич и Белов, Цигаль и Гусев, Михалев и Александров).

В произведениях скульпторов все сильнее чувствуется героическое начало, обращенность в будущее, современность, соответствие идейному содержанию особенностей пластического языка. Все более трудные задачи встают перед скульпторами-портретистами; все более решительно изгоняется упрощенчество, штампы, мертвящий натурализм. С середины 50-х гг. намечается увлечение скульпторов-портретистов проблемой композиционного портрета и усиливаются поиски, в результате которых достигаются новые оригинальные композиционные решения.

Не меньшее значение, чем поиски соответствующего композиционного решения, имеет выбор материала. Чаще всего он также бывает единственно-возможным и приемлемым для того или иного портрета. В последние годы скульпторы все чаще решают свои портретные работы в материале, который помогает достичь главной цели — добиться выразительности портрета, заставить его «играть». Мастера весьма удачно используют материал, доказывая, что он является одним из важнейших выразительных средств скульптуры.

Большой заслугой наших скульпторов-портретистов является и то, что они, каждый в меру своего таланта и творческой индивидуальности, утверждают красоту советского труженика. Работа и смелые поиски советских скульпторов свидетельствуют о стремлении найти наиболее действенные формы портрета, которые были бы в состоянии многогранно раскрыть образ нашего современника, строящего коммунизм.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Домбровский Р. Я. Сложнее, своеобразнее, богаче. 3—27

Деркачев И. З. К спорам о «просветительском реализме» (Проблема человека и среды). 28—48

Подвицкий Н. Б. Портрет в романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова 49—60

Пузырев В. Г. Футуристы на Дальнем Востоке 61—90

Жарский Ф. Г. Образ В. И. Ленина в повести Эм. Казакевича «Синяя тетрадь» 91—103

Верховцева Л. К. Стихотворные фельетоны Д. Бедного и С. Маршака на страницах «Правды» (1941—1945 гг.) 104—125

Алексеева Н. В. О гуманистической концепции характера современника 126—139

Чернышев В. И. О сюжете романов и повестей в новеллах 140—162

Шахова Л. Г. Роман Е Станева «Иван Кондарев» в болгарской критике. 163—173

Храмцова Н. С. Образ человека труда в советском станковом скульптурном портрете послевоенных лет 174—191

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
Ответственный редактор
ПУЗЫРЕВ Владимир Григорьевич

Сдано в набор 10-XI-68 г. Подписано к печати 27-I-1969 г. Формат бумаги 60x84/16. Объем 12 печ. листов. ЗМ 00555. Заказ № 811.
Мелекесская гортипография. Тираж 800 экз. Цена 80 коп.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
192	6 снизу	Вопросы теории литературы	Вопросы истории литературы